CRILCQ Prégnance

Sous la direction de

JULIE BEAULIEU,
ADRIEN RANNAUD
ET LORI SAINT-MARTIN

Génération(s) au féminin et nouvelles perspectives féministes



Codicille
ÉDITEUR

GÉNÉRATION(S) AU FÉMININ
ET NOUVELLES PERSPECTIVES FÉMINISTES

Collection « Prégnance »

LES AUTEUR.E.S

Julie Beaulieu

Mylène Bédard

Tara Chanady

Catherine Cyr

Marie-Claude Garneau

Marie-Ève Muller

Adrien Rannaud

Lori Saint-Martin

Chloé Savoie-Bernard

Louis-Paul Willis

Sous la direction de
JULIE BEAULIEU,
ADRIEN RANNAUD et LORI SAINT-MARTIN

GÉNÉRATION(S) AU FÉMININ ET NOUVELLES PERSPECTIVES FÉMINISTES

Codicille éditeur

La publication de ce livre a été rendue possible grâce à l'appui
du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature
et la culture québécoises (CRILCQ), site de l'Université Laval.

Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Révision : Viviane Asselin
Conception graphique : Bleuoutremer

ISBN : 978-2-924446-09-6
ISBN PDF : 978-2-924446-10-2

INTRODUCTION

Julie Beaulieu

CRILCQ – Université Laval

Adrien Rannaud

Chercheur Banting, CRILCQ – Université du Québec à Montréal

Lori Saint-Martin

CRILCQ – Université du Québec à Montréal

Penser, *créer*, *agir* : telle a été la thématique du 7e Congrès international des recherches féministes dans la francophonie (CIRFF), tenu à l'Université du Québec à Montréal (UQAM) en août 2015. Dans un contexte où s'arrimaient les réflexions, les expériences et les engagements de chercheuses, artistes, praticiennes et militantes féministes venues du monde entier, il nous apparaissait nécessaire de formuler l'idée d'un panel ouvert sur cette question : où en est la recherche féministe dans les études littéraires, théâtrales et cinématographiques au Québec ? Il va de soi qu'aucune réponse ne peut être considérée comme exhaustive ou définitive. Pourtant, c'est en ayant comme objectif de cartographier la recherche féministe actuelle – qu'elle soit émergente, établie ou chevronnée – que nous avons organisé, sur deux jours, le colloque *Nouvelles perspectives en études féministes : littérature, cinéma, théâtre*[1].

La diversité des approches théoriques et des objets étudiés, l'intelligence et l'humilité des conférencières, conférenciers, la richesse des échanges avec un auditoire composé d'étudiantes et d'étudiants, de professeures et de professeurs

1. Nous tenons à remercier le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ, sites UQAM et Université Laval), dont le financement a rendu cet événement possible. Que soit également remerciée l'équipe de coordination du CIRFF.

et, souvent, de curieuses et curieux, ont assuré le succès de l'événement. Plus largement, ce sont l'amour conjoint de la littérature, du cinéma, du théâtre et des médias, et un engagement féministe évident qui ont favorisé la bonne tenue de ce colloque marqué, qui plus est, par une franche cordialité entre tous les conférencières, conférenciers. Profitant de l'émulation – de plus en plus rare, dans le contexte universitaire actuel – des deux journées de discussions et de découvertes, il nous semblait primordial d'en donner une trace pérenne, ouverte sur de nouvelles collaborations et des pistes de compréhension d'enjeux passés ou actuels des approches féministes. Ce livre en est la concrétisation.

Le colloque a été ponctué par des reprises et des échos, par la récurrence de plusieurs termes, de plusieurs théories, de plusieurs axes de lecture. Émergeait de nos discussions un panorama, large et précis à la fois, de quelques tendances structurantes – et parfois inattendues – de la recherche actuelle. Ainsi, les questions liées à la filiation, à l'héritage, aux générations et aux tentatives de réinvention et de réappropriation ont guidé la préparation de cet ouvrage. Questions à la mode, on en conviendra, mais qui traduisent bien les préoccupations des dernières années dans la recherche et l'enseignement en études féministes, de même que dans les domaines de la littérature, du cinéma et du théâtre. La réécriture ou la relecture du passé, l'appréhension des formes d'expression contemporaines en regard d'autres plus anciennes, la mise en place de nouveaux outils d'analyse, l'élargissement et la remise en question des frontières disciplinaires : autant d'éléments qui suscitent l'étonnement et l'intérêt, tant du côté des étudiantes et étudiants que du côté des professeures et professeurs.

Certaines contributions s'attachent à une auteure, à un phénomène particulier, quand d'autres abordent, de façon transversale, tout un pan de l'historiographie féministe. Entre les générations d'hier et d'aujourd'hui, et les nouvelles perspectives de la recherche actuelle, on peut voir se dessiner trois ensembles de textes orientés vers trois axes de lecture et d'écriture : relire, rompre, poursuivre. Loin d'évoluer en vase clos, les contributions et les sections qui les regroupent dialoguent les unes avec les autres ; un texte en annonce un autre, les champs d'expertise se croisent et les objets d'étude s'interrogent mutuellement.

Le collectif s'ouvre ainsi sur des relectures de figures féminines fondatrices, celles-là mêmes qui amorcèrent un mouvement critique, une tradition d'écriture, une révolution de l'ordre établi. Inaugurant cette première section, l'article de Mylène Bédard constitue un hommage nécessaire à Jeanne Lapointe, tout comme il permet de prendre la mesure de l'action et de l'héritage de cette der-

nière dans la vie intellectuelle québécoise. Professeure à l'Université Laval de 1940 à 1987, membre de la commission Bird sur « la situation de la femme au Canada » (1970) et de la commission Parent sur « l'enseignement dans la province de Québec » (1961-1966), mentore et femme d'action engagée, Lapointe fut parmi les premières à enseigner la littérature des femmes au sein d'une institution universitaire québécoise. C'est par ailleurs sous l'égide de cette pionnière, et à l'occasion du centième anniversaire de sa naissance, que s'est tenu le colloque en 2015. Prenant appui sur les lettres échangées avec la journaliste Judith Jasmin, Bédard (elle-même professeure de littérature des femmes à l'Université Laval) lance une recherche de plus grande envergure sur l'histoire des représentations et des discours de l'amitié au féminin, et où les pratiques littéraires se conjuguent sur le mode de la confidence, du mentorat et du débat d'idées.

La contribution de Marie-Claude Garneau, pour sa part, opère une relecture croisée de deux auteures de la seconde moitié du xxe siècle. En effet, la chercheuse s'appuie sur les textes récemment réédités de la philosophe belge Françoise Collin pour déceler et analyser, dans l'écriture dramaturgique de la Québécoise Jovette Marchessault, les traces d'une ou de plusieurs « générations symboliques ». En découle une réflexion novatrice sur l'intertextualité, concept éminemment porteur chez les auteures féministes, et qui favorise l'inscription d'une œuvre – ici, de deux pièces de théâtre – dans cette « histoire des Femmes » qu'appelait de ses vœux une autre penseuse féministe contemporaine à Jovette Marchessault et Françoise Collin, Suzanne Lamy.

Délaissant – un peu – la scène pour l'écran, le texte de Louis-Paul Willis clôt cette première section sur un examen critique d'un des textes fondateurs des théories féministes du cinéma, « Visual Pleasure and Narrative Cinema » (1975), de Laura Mulvey. Comme le souligne d'entrée de jeu Willis, l'article de Mulvey est l'un des seuls à avoir marqué durablement les études cinématographiques depuis sa publication, tant et si bien qu'il demeure, encore aujourd'hui, au cœur des débats féministes sur la réception du cinéma populaire hollywoodien, qui passe par le plaisir visuel déculpabilisé du spectateur placé devant son objet de contemplation : la femme. Suivant les critiques formulées à l'égard des assises psychanalytiques (principalement lacaniennes) et féministes (quel est le rôle de la spectatrice dans la réception filmique, qui se structure sur le jeu des regards masculins ?) de ce texte, Willis s'engage à démystifier ce qu'il nomme « les angles morts » du plaisir visuel au cinéma et dans les médias, afin de proposer une nouvelle lecture qui, non pas ancrée dans le rejet, se voit plutôt tournée vers une perspective féministe et psychanalytique contemporaine.

La deuxième section de ce livre porte plus précisément sur les rejets et les ruptures dans la tradition. Ce sont les coups d'éclat et les sorties de route qui retiennent principalement les contributrices. À commencer par Julie Beaulieu qui, à partir du cas de l'artiste et réalisatrice américaine Lynn Hershman Leeson, propose une réflexion neuve sur l'histoire du cinéma féministe. Au croisement des disciplines, Hershman mène une carrière plurielle qui défie les institutions comme les attentes du public. Le film qu'analyse Beaulieu, *Conceiving Ada* (1997), montre de surcroît l'intégration des nouvelles technologies au sein d'une histoire et d'un engagement féministes. L'analyse des personnages féminins sur lesquels se construit ce récit de science-fiction met de l'avant, dans un premier temps, les préoccupations féministes de la cinéaste qui mèneront, dans un deuxième temps, à la visée principale poursuivie par Beaulieu : l'inscription des films hershmaniens dans une histoire du cinéma des femmes, en parallèle de la grande histoire. Cette inscription se soldera par une remise en question de la catégorie « cinéma des femmes » (*women's cinema*) qui, fortement critiquée par les théories féministes au cinéma, invite à (re)définir ce qu'est le cinéma des femmes, ou du moins à esquisser des pistes de réflexion. Cette analyse, au carrefour des études cinématographiques, féministes et technologiques, propose au final une lecture qui reconnaît la diversité et l'hétérogénéité de la production des femmes au cinéma.

L'étude que soumet Tara Chanady porte sur un champ de recherche en plein développement depuis quelques années dans la critique universitaire : les études télévisuelles. Plus particulièrement, ce sont les séries télévisées américaines et les représentations des identités sexuelles qui constituent le cœur du propos. Quel regard poser sur des séries populaires, comme *Orange Is the New Black* ou *Transparent,* tiraillées entre la volonté de participer à l'*empowerment* des femmes dans toute leur diversité, et les enjeux socioéconomiques qui régissent une production télévisuelle de cette envergure ? En tentant de répondre à cette question, Chanady poursuit un double objectif : d'une part, mesurer l'écart, mais aussi relever les points de convergence, entre les représentations médiatiques de l'homosexualité féminine et leur réalité socioculturelle ; d'autre part, analyser des productions populaires à la lumière de l'intersectionnalité, outil de lecture privilégié des dernières années dans les études féministes, et dans une perspective *queer*. L'objet d'étude ainsi que l'analyse, novatrice, jettent les pistes d'une recherche de grande ampleur sur la lecture et la compréhension *queer* de la culture populaire contemporaine, cette dernière se situant à mi-chemin entre un désir de perversion des codes télévisuels et socioculturels traditionnels, et le respect des conventions et des contraintes propres aux industries culturelles.

La maternité figure un thème prédominant, à tout le moins dans la littérature des femmes au Québec. Les deux textes de Marie-Ève Muller et Catherine Cyr en témoignent éloquemment, le premier se fondant sur la production littéraire féminine du début du XXIe siècle, le second abordant la dramaturgie contemporaine. Selon Muller, on peut déceler un trouble de la maternité (et de son refus) dans les œuvres de Marie-Sissi Labrèche et Hélène Lépine. De façon paradoxale, les deux héroïnes éprouvent un malaise, si ce n'est de la pudeur, à révéler au monde leur désir de ne jamais avoir d'enfants. Le refus de la maternité se double, on le voit, d'une crise de la littérature, amenant les auteures à user des pratiques traditionnellement associées au féminin (la lettre, par exemple) pour dépasser les tabous de la descendance avortée. Cyr, pour sa part, explore les relations conflictuelles entre mères et enfants à partir des pièces de théâtre de Dominick Parenteau-Lebeuf et Evelyne de la Chenelière. Partant de l'idée d'un féminin comme « opérativité poétique », l'auteure lit les mécanismes dramaturgiques entourant l'identité des personnages féminins au prisme de l'ambivalence discursive. Ce faisant, Cyr dévoile le pacte de lecture qui conditionne l'accès au théâtre féminin/féministe et à l'équivocité des symboles et des stratégies énonciatives de la scène actuelle.

Sorte de trait d'union entre les relectures et les ruptures, la dernière section du collectif mise principalement sur la continuité et la filiation. Ce sont la comparaison et les correspondances entre deux œuvres ou deux phénomènes historiquement différents qui motivent les trois contributions. Dans la foulée des récents chantiers menés en histoire littéraire et culturelle des femmes, l'article d'Adrien Rannaud livre les bases d'un travail portant sur la naissance et le développement d'une culture médiatique au féminin à travers l'histoire des célébrités au Québec. Prenant appui sur les exemples du *Mois de Jovette,* dans les années 1940, et de *Véro magazine,* publié depuis 2013, Rannaud démontre l'existence et la pérennisation d'un système du vedettariat à partir de la presse magazine. En découle une réflexion sur l'usage, la reproduction et le renouvellement de postures féminines qui favorisent l'accumulation d'un capital de visibilité pour les célébrités littéraires et médiatiques comme Jovette Bernier ou Véronique Cloutier.

Dans un même ordre d'idées, le texte de Chloé Savoie-Bernard s'intéresse à la présence de la communauté dans quelques textes poétiques féministes. De Madeleine Gagnon à Carole David, en passant par Vickie Gendreau, l'auteure restitue les ramifications d'un « nous » tendant à se morceler et à se reconfigurer au fur et à mesure des collaborations et des élans lyriques. La recherche d'un

dialogue avec l'Histoire, au travers de nombreux phénomènes intertextuels – ce qui est typique de la littérature féministe des années 1970 et 1980 – et d'une réappropriation des pratiques d'écriture comme le journal intime ou le manuel de savoir-vivre, est aussi au centre de la pratique poétique contemporaine, ainsi que l'explique Savoie-Bernard.

En fin de parcours, forte des recherches qu'elle a elle-même lancées à la fin des années 1990, Lori Saint-Martin dresse une cartographie dynamique des rapports mère-fille dans la littérature contemporaine des femmes au Québec. Partant de la métaphore de l'araignée, Saint-Martin explore la violence des images qui unissent le personnage de la mère et celui de sa fille, une union où la répugnance et la crise de la filiation sont rapidement rattrapées par un désir de renouer les liens perdus. Ce n'est donc pas tant la rupture entre deux femmes, deux « araignées », qui domine dans ce panorama romanesque, mais bien la tentative de communication qui sous-tend les récits au féminin à l'heure actuelle.

RELECTURES
DE FIGURES FÉMININES FONDATRICES

LA RELATION
ENTRE JEANNE LAPOINTE ET JUDITH JASMIN
COMME POINT DE DÉPART
D'UNE RÉFLEXION SUR L'AMITIÉ FÉMININE

Mylène Bédard

CRILCQ – Université Laval

> Mes amis sont mon héritage.
> Emily Dickinson

Selon Anne Vincent-Buffault, «[p]ratiquer l'amitié, c'est aussi exercer autrement des relations, trouver une voie d'accès à la prise de parole, voire à l'entrée en écriture» (Vincent-Buffault, 1995 : 250). Dans la foulée de ce postulat et considérant, toujours à la suite de Vincent-Buffault, la correspondance comme un «autel de l'amitié» (Vincent-Buffault, 2010 : 126), je propose d'analyser les modalités et les possibles de l'amitié au féminin à partir de la relation qu'entretiennent Jeanne Lapointe et Judith Jasmin, deux pionnières de l'histoire culturelle et littéraire du Québec. Lapointe est en effet la première laïque à obtenir une licence ès lettres et une maîtrise ès arts de l'Université Laval, la première professeure de littérature à la Faculté des lettres de cette même institution, où elle contribue notamment à l'émergence des études féministes, et la première universitaire à signer des critiques littéraires dans la revue d'idées *Cité libre*. Jasmin, quant à elle, est l'une des premières femmes au Québec à travailler comme reporter à l'étranger et à couvrir l'actualité politique internationale. Son nom est également associé à l'émergence et au développement de la télévision québécoise et du Service des affaires publiques de Radio-Canada. M'appuyant principalement sur leur correspondance, mais aussi sur les textes qu'elles ont laissés à la postérité et les témoignages de leurs contemporaines, j'examinerai,

dans un premier temps, la nature de leur relation et le discours qu'elles tiennent sur leur amitié née au collège. Pour ces deux intellectuelles féministes, cette relation amicale semble avoir favorisé l'accomplissement de leur trajectoire individuelle, mais aussi celle d'autres femmes. Évoluant dans des domaines traditionnellement réservés aux hommes, l'université pour l'une et l'information pour l'autre, elles ont en effet joué un rôle de mentores et entraîné plusieurs femmes dans leur sillon. Lapointe et Jasmin paraissent ainsi refuser leur statut de « femmes exceptionnelles », puisque cette étiquette entérine le partage culturel des sexes fondé sur l'exclusion et la dépréciation du féminin (Marini, 1991 : 277). Les sources examinées montrent plutôt qu'elles veulent ébranler ce système en apportant leur appui aux carrières féminines naissantes. C'est pourquoi, dans un second temps, je me pencherai sur les notions d'engagement et de responsabilité qui caractérisent cette amitié et qui se manifestent par une même volonté de faire contrepoids aux inégalités limitant le spectre des possibles féminins. Bien qu'il n'y ait pas dans la correspondance étudiée prise d'engagement explicite, le contenu des lettres et les actes que celles-ci évoquent ou appellent témoignent d'un engagement mutuel à contribuer à l'avancement des femmes dans les milieux social et culturel.

Cette réflexion sur l'amitié au féminin vise ainsi à mesurer l'ampleur de l'héritage de Lapointe et Jasmin, et à saisir comment la relation amicale entre femmes peut constituer un levier de négociation et de résistance par rapport à l'idéologie dominante, notamment parce qu'elle met de l'avant des principes de transmission[1] et de filiation distincts de ceux véhiculés par l'économie patriarcale.

UNE AMITIÉ DE COLLÈGE

L'amitié entre Jeanne Lapointe et Judith Jasmin naît au début des années 1930 alors qu'elles sont toutes les deux étudiantes au Collège Marguerite-Bourgeoys de Montréal. Judith Jasmin, qui rentre d'un voyage d'études en France (1930-1932), impressionne ses camarades par son érudition – elle a lu les livres

1. Je conçois la transmission, à l'instar de Françoise Collin, comme « une question posée à la pratique éthique et politique. Il s'agit de constituer dans le présent les conditions de possibilité d'une filiation symbolique des femmes, à laquelle tout le système socioculturel fait résistance » (Collin, 2014 : 98).

à l'Index – et par son sens critique aiguisé[2]. Plutôt solitaire, elle se lie néanmoins d'amitié avec l'une de ses compagnes de classe, Jeanne Lapointe, avec qui elle partage une même résistance au dogmatisme et une audace qui incite à sortir des sentiers battus. La relation d'amitié qui unit Lapointe et Jasmin repose, selon Marie-Claire Blais, sur « une complicité intellectuelle, une solidarité dans la droiture » (Blais, 2013 : 73). Les deux femmes ont également en commun un

> exubérant désir de briser toutes les frontières, et de ces frontières, il y en avait beaucoup, qu'elles fussent imposées par un règne politique désastreux pour l'intelligence, ou par la dictature cléricale prenant toutes les formes, même celle de la censure, ces frontières risquaient d'étouffer bien des vies, et ce sont ces vies des générations futures que défendaient ces femmes (Blais, 2013 : 73).

Ainsi, elles sont toutes deux éprises d'un même idéal de justice sociale, idéal qui les amène à se consacrer à la cause de l'éducation, que ce soit par la contribution au rapport Parent, par l'enseignement universitaire qui se prolonge, pour Jeanne Lapointe, bien souvent hors des salles de cours[3], ou encore par le journalisme d'information, conçu par Judith Jasmin « comme un service d'éducation continue » (Beauchamp, 1993 : 207). Dans cette perspective, Lapointe et Jasmin considèrent que le respect du public – et plus particulièrement des individus marginalisés, parmi lesquels on trouve les moins nantis et les femmes – est un devoir qui engage la responsabilité de l'intellectuel. Dans un article paru dans la *Revue dominicaine*[4], Jeanne Lapointe dénonce le manque de

---

2. Dans la biographie qu'elle consacre à Judith Jasmin, Colette Beauchamp signale que « [t]out distingue cette nouvelle venue des autres élèves : son ardeur studieuse, son langage impeccable, jusqu'à sa tenue vestimentaire. […] Un samedi, au cinéma, quand les lumières s'allument à la fin de la présentation du film *Marius* de Marcel Pagnol, elle se lève, se met à applaudir et à crier bravo d'une voix forte, faisant rougir de gêne les camarades qui l'accompagnent. Une fin d'après-midi, au collège, dans la salle commune, la radio joue du Bach. Une élève change de station pour écouter des ritournelles à la mode. Judith émet un bref commentaire de désapprobation et sort en claquant la porte. "Elle possédait déjà son propre système de valeurs et l'affirmait avec courage dans un milieu où elle ne se sentait pourtant pas à l'aise, commente Jeanne Lapointe […]. Un signe d'absolu qui n'existait pas chez les autres" » (Beauchamp, 1993 : 90-91).

3. « J'ai été, confie Louky Bersianik, témoin de votre prodigalité envers vos étudiants. Combien de pizzas avez-vous commandées à vos frais pour que se poursuive dans votre appartement la discussion commencée des heures auparavant » (Bersianik, 2013 : 46). Fait que confirme Marie-Claire Blais, qui rappelle que « Jeanne invitait parfois chez elle ceux qui n'étaient pas de ces étudiants réguliers, mais des intrus ne pouvant étudier que le soir » (Blais, 2013 : 70).

4. Ce texte de Jeanne Lapointe constitue une réponse au questionnaire adressé par les Dominicains à quelques laïques pour sonder « 1) leur opinion sur la prédication ; 2) s'ils croyaient que

> confiance [envers] l'intelligence des gens. […] La vulgarisation, ce n'est pas rendre la vérité vulgaire, c'est l'exprimer sans jargon philosophique, dans le langage ordinaire des hommes. C'est dépêtrer la vérité des formules toutes faites pour la revivifier dans un contact vivant avec l'être humain d'aujourd'hui. […] Quand on méprise le public, le public le sait. [...] Et parmi les gens qu'on ne respecte pas, il y a les femmes. On cache souvent, derrière toutes sortes de belles comparaisons avec la Sainte Vierge, le mépris subconscient qu'on a pour les femmes (Lapointe, 1956: 80-81).

Alors que Judith Jasmin confiera dans une entrevue accordée à Lise Payette en 1966:

> J'aime bien ceux qui prennent la défense des petits ou qui sont des petits. Je n'aime pas les gros, les puissants, les riches. Chez les femmes: Antigone et Jeanne d'Arc, des femmes qui influencent l'humanité, celles qui tiennent tête aux puissants, qui sont capables de résister à certaines pressions, aussi celles qui résistent à la domestication (Jasmin, citée dans Beauchamp, 1993: 268).

Qu'il s'agisse de défendre les femmes qui n'ont pas de voix ou de revendiquer des modèles féminins, ces deux intellectuelles « redistribuent » et « rejouent » – les termes sont de Collin – les acquis, tissent des solidarités susceptibles de créer « un espace d'inscription qui seul permet d'assumer le temps comme continuité et ouverture » (Collin, 2014: 94) entre celles qui précèdent et celles qui suivent. Pour Lapointe et Jasmin, la transmission du savoir ou de l'information doit faire fi des frontières relatives à la classe sociale, au degré d'éducation et au sexe, car elle vise précisément à estomper ces divisions.

S'il ne fait aucun doute qu'un même esprit de liberté et de partage unit Jasmin et Lapointe, il faut voir comment celui-ci évolue et se transforme en un principe, en une résolution tournée vers le collectif, le bien commun et l'avenir. Et c'est ce souci des autres qui constitue le principal point d'attache entre les deux femmes, assurant, du moins en partie, la durabilité du lien amical. Cette amitié de collège se poursuivra en effet jusqu'à la mort de Jasmin en 1972 et sera soutenue par une correspondance qui témoigne d'une admiration réciproque. Cette correspondance est certainement plus importante que les lettres conser-

---

la prédication exerce une influence sur les fidèles, et pourquoi; 3) s'ils assistaient au sermon du dimanche d'ordinaire; aux sermons des retraites paroissiales; 4) quelle prédication, d'après eux, pourrait avoir quelque influence sur les fidèles; 5) s'ils croyaient possible de centrer la prédication sur le Rosaire» (Lapointe, 1956: 74).

vées dans les fonds d'archives des deux intellectuelles. Or, pour le moment, mes dépouillements m'ont permis de recueillir vingt lettres de Lapointe à Jasmin[5] et quatre lettres de Jasmin à Lapointe[6]. Il s'agit donc d'un échange intermittent et bien souvent les réponses manquent[7]. Les interruptions du dialogue sont souvent évoquées dans la correspondance et constituent des occasions de réfléchir à l'amitié. Après une année sans correspondre, Jeanne Lapointe écrit :

> Pourquoi parler de reprise d'une amitié. Tu connais l'hiver et tu sais bien que les arbres ne sont pas morts pour n'avoir pas de feuilles. C'est que leur vie est plus profondément retraite en leur âme. Vivent les belles phrases : seulement voilà : j'aimerais mieux appeler cela une continuation qu'une reprise. Je n'aime pas les raccommodages[8] (J. Lapointe à J. Jasmin, sans date).

Lapointe souligne ici que le silence peut être perçu comme un obstacle à la relation amicale, mais qu'elle se refuse à envisager ces intermittences du dialogue comme autant de ruptures qui appelleraient des reprises. Selon Michel Lacroix :

> Le lien amical ne préexiste pas au dialogue et, bien souvent, ne survit guère au silence et encore moins à son évidement par la banalité. On peut s'échanger bien des lieux communs, sans menacer l'amitié, mais quand il ne reste plus que des lieux communs, lancés de part et d'autre comme de fragiles passerelles pour combler le vide, masquer le silence, alors il n'y a plus rien de commun, surtout pas l'amitié (Lacroix, 2016).

La relation entre Jasmin et Lapointe assume au contraire ses périodes de silence au point de refuser de les interrompre par des banalités ou des lieux communs. Dans leur correspondance, non seulement se qualifient-elles mutuellement de « silencieuse » ou de « muette », mais elles font du silence un signe de liberté[9] et un mode de communion si l'on en croit cet extrait d'une lettre de Lapointe :

---

5. Les vingt lettres de Jeanne Lapointe à Judith Jasmin se trouvent dans le fonds Judith-Jasmin (BAnQ-M, P143).

6. Parmi celles-ci, trois se trouvent dans le fonds Jeanne-Lapointe (BAC, LMS-0172, boîte 1, chemise 26). La quatrième est un brouillon retrouvé dans le fonds Judith-Jasmin.

7. En outre, plusieurs des lettres ne sont pas datées ou alors ne mentionnent que le jour et le mois sans indication sur l'année, ce qui pose certains problèmes à l'analyse.

8. La transcription des extraits de lettre respecte l'orthographe et la syntaxe des manuscrits autographes.

9. « Voilà encore un autre grand trou de silence dans notre correspondance. C'est bien parce que c'est de la liberté » (J. Lapointe à J. Jasmin, 1941).

« C'est peut-être bête, mais je crois que des gens qui se comprennent se parlent avec des silences autant qu'avec des paroles, quelquefois plus facilement avec ceux-là qu'avec celles-ci. Nous avons peu causé cette fois, mais j'ai l'impression que nous nous sommes assez bien reconnues et rencontrées » (J. Lapointe à J. Jasmin, 1940). Ce rapport au silence de la part de ces deux femmes, grandes communicatrices reconnues pour leur liberté de parole et leur franchise parfois rude, peut surprendre. Or, il semble que la communication la plus intime s'établit dans le silence, dans ce dialogue troué qui suppose que l'autre, à partir de sa connaissance de la destinatrice ou de sa propre expérience, puisse comprendre en comblant les vides. Lapointe se justifiera d'ailleurs de discourir sur elle-même plus longuement qu'à l'habitude par ses doutes quant à la capacité de Jasmin à percer les silences : « Je ne te parle que de moi pour la bonne raison que je sais maintenant hélas si peu ce que tu devines » (J. Lapointe à J. Jasmin, sans date). Considéré sous cet angle, le silence, loin de constituer un écueil, apparaît comme le signe de la bonne entente qui règne entre elles[10].

Dans son état actuel, la correspondance échangée entre ces deux pionnières, célibataires et sans enfant, nées respectivement en 1915 et 1916, témoigne de la dimension élective de l'amitié. Lapointe et Jasmin semblent appartenir à ce que Françoise Collin appelle une « génération symbolique » qui, « parce qu'elle ouvre un espace de négociation qui passe par la parole, parce qu'elle ne relève pas de la nécessité mais de la liberté, parce qu'elle permet à chacune non pas de subir mais de choisir ses modes d'apparentement, est la seule véritable issue aux avatars de la maternité traditionnelle » (Collin, 2014 : 103). Dans une lettre, Jasmin reconnaîtra d'ailleurs : « Oui, tu comptes pour moi, Jeanne, plus que mes nombreuses relations sans importance. Mais nous habitons des pays éloignés ; et j'ai bien peur que tous nos bons sentiments ne servent qu'à remplir des pages de papier à lettre » (J. Jasmin à J. Lapointe, 25 octobre). Ce court extrait est tout à fait exemplaire de la relation qui unit les deux femmes puisque, d'une part, il pointe la lettre comme support de l'amitié et, de l'autre, il illustre le double mouvement qui traverse cette correspondance, à savoir l'affinité élective et l'indépendance. Les deux intellectuelles ont en effet une très grande soif de liberté qui les conduit à respecter l'indépendance de l'autre. Le geste épistolaire est dès lors tendu entre le désir de se rapprocher et celui de préserver l'intimité :

10. Voir à cet égard la récente *Histoire du silence de la Renaissance à nos jours* (Corbin, 2016).

> Je pense, en effet, que je n'ai avec personne d'autre que toi ce genre exact d'amitié qui existe en nous ; elle est faite, de ma part, d'une estime immense que certainement tu devines, d'une certaine distance respectueuse à cause de ce qu'il y a en toi (et un peu en moi) de pudique, de solitaire et secret. J'ai été frappée de ce que cette parole de Mailhot dans *Le Devoir* de ce matin de lundi, t'ait frappée autant que moi. Il y a entre toi et moi, de mon côté je veux dire, la possibilité de cette forme d'amitié, malgré – et sans doute à cause de – ce que nous avons toujours conservé de respect, et de réserve pleine d'affection, dans nos relations l'une avec l'autre (J. Lapointe à J. Jasmin, 15 juillet).

Le discours sur l'indépendance et l'amitié, qui témoigne néanmoins d'une communion d'esprit et de pensée, paraît plus ferme chez Judith Jasmin, qui indique dans une lettre à Jeanne Lapointe : « [J]e ne refuse pas systématiquement ce qu'il y a de bon dans l'amitié. Je suis habituée à m'en passer et habituée à ne compter que sur moi. C'est un tort, je sais. Mais, si tu te mets à me convaincre que l'amitié existe, même pour moi, je me laisserai faire[11] » (J. Jasmin à J. Lapointe, 25 octobre). Derrière le difficile abandon à l'autre, on sent tout de même l'affection qui lie les deux femmes ainsi qu'un profond respect mutuel. Malgré l'investissement en soi qu'exige leur situation de femme dans un milieu professionnel dominé par les hommes, la correspondance est là pour attester de la durabilité de leur amitié, laquelle « exprime une adhésion et un consentement à s'investir dans la construction et l'approfondissement d'une relation existante » (Schumacher, 2005 : 175). Mais cette distance qui se manifeste un peu plus fortement dans la correspondance de Jasmin pourrait s'expliquer par les conditions particulières de la rencontre entre les deux femmes[12]. En effet, Jasmin fait la connaissance de Lapointe à son retour de Paris, où les amitiés entre jeunes lycéennes étaient plus libres, plus intenses, voire plus charnelles, alors que dans le collège montréalais où étudient Lapointe et Jasmin, les relations entre les

11. Ce refus de croire en l'amitié, qu'exprime plus ou moins fermement Judith Jasmin, rappelle celui de sa tante Laurette Desjarlais. Au retour de son voyage d'études à Paris, Judith Jasmin tente, par le biais d'un échange épistolaire, de se lier d'amitié avec sa jeune tante. Celle-ci lui répond dans une lettre datée du 7 mai 1933 : « Je ne crois pas beaucoup pour ma part à l'amitié entre femmes, non pas, remarques bien à l'attirance soudaine et mystérieuse, à un élan inexplicable d'un cœur vers un autre mais à la durée de cette attrait et de cette compréhension. Il y a des jours où je les aime encore un peu chacune, toutes celles qui furent mes amies et qui l'une après l'autre m'ont fait penser que l'amitié n'était pas éternel » (L. Desjarlais à J. Jasmin, 7 mai 1933).

12. À cet égard, Claire Bidart souligne que « [l]es relations restent par ailleurs très longtemps marquées, orientées par le contexte, l'environnement dans lequel elles ont émergé à l'origine » (Bidart, 1997 : 51).

jeunes filles sont surveillées et les manifestations de proximité sont proscrites. L'écart dans les rapports à l'autre et à soi est peut-être ce qui justifie la retenue de Jasmin dans la relation qu'elle entretient avec Lapointe, retenue qu'on ne retrouve pas dans les échanges épistolaires avec ses amies françaises rencontrées au lycée, Eliane Goldenthal et Ethéra Makharachvili. La relation avec la première est passionnelle et exclusive. Celle-ci sera d'ailleurs refroidie par les autres amitiés qu'entretiendra Judith Jasmin, en particulier celle avec Ethéra Makharachvili. Avec cette dernière, les discussions sont plus intellectuelles et ouvertes. Elles échangent sur leurs aspirations professionnelles, sur les contradictions entre leur indépendance d'esprit et les exigences morales liées à la féminité, notamment en matière de sexualité. Ce rapport de plus grande intimité et de proximité du corps se traduit entre autres, dans l'écriture épistolaire, par les formules de salutation. Alors que les lettres de Jeanne Lapointe se terminent par des formules comme « je te prie Judith de croire à mon très sincère et très cordial souvenir » (J. Lapointe à J. Jasmin, 31 décembre), celles d'Eliane Goldenthal et d'Ethéra Makharachvili interpellent Jasmin par des surnoms affectueux et se concluent par ces mots : « je t'embrasse bien fort sur les 2 joues » (E. Goldenthal à J. Jasmin, 15 janvier 1931) ou encore : « Je te serre très affectueusement dans mes bras » (E. Makharachvili à J. Jasmin, vendredi le 21 1939). La matérialité même des lettres révèle les différentes proximités de l'amitié. Contrairement à la correspondance de Lapointe, dans les missives des deux amies françaises, l'écriture recouvre tout l'espace de la page, débordant bien souvent dans les marges, ce qui constitue une manifestation supplémentaire d'une sentimentalité moins contenue à la fois dans les mots et les mouvements du corps.

Dans une lettre de février 1939, Jeanne Lapointe rappelle à Judith Jasmin l'offre qu'elle lui avait faite de lui envoyer la correspondance de l'une de ses amies françaises. Tout porte à croire qu'il s'agit des lettres d'Ethéra Makharachvili, avec qui elle correspond de façon soutenue à cette époque. On peut penser que Jasmin souhaitait partager ces lettres pour renseigner Lapointe sur les idées qui circulent en Europe, notamment en ce qui concerne le socialisme ou le féminisme. Il se peut aussi que Jasmin ait désiré offrir cette correspondance en modèle à la fois sur le plan intellectuel et sur celui de l'amitié au féminin[13]. À la fin des années 1930, Jasmin cherche encore à créer des liens amicaux avec des femmes semblables à

13. En 1939, Jeanne Lapointe la remercie dans une lettre pour l'envoi de cette correspondance : « Merci Judith pour les lettres de ton amie. Elle est épatante. Je te souhaite une vie pleine d'amitié » (J. Lapointe à J. Jasmin, 1939).

ceux qu'elle avait établis en France. Elle se plaint d'ailleurs à ses correspondantes françaises de ne pas avoir de véritables amies à Montréal. Bien que restreinte, la diffusion des lettres d'Ethéra Makharachvili s'inscrit dans la foulée des initiatives de Jasmin qui visent à offrir une circulation plus large de la parole et des écrits des femmes. Dès ses débuts dans le journalisme, à l'été 1933, alors qu'elle dirigeait la page féminine du *Progrès de Ville-Émard,* hebdomadaire local sous la direction de son père, Amédée Jasmin, Judith Jasmin s'efforçait de « relever le niveau culturel des lectrices en présentant exclusivement des textes de femmes ». Par le biais de sa correspondance, « elle sollicite un poème d'une consœur de collège, des articles d'Ethéra [Makharachvili] sur Paris, une composition de la gagnante d'un concours en France » (Beauchamp, 1993 : 97). Dans l'espace privé comme dans l'espace public, Jasmin s'acquitte de promouvoir les idées et les textes de femmes, à commencer par ceux de ses amies.

Si l'amitié au sein des classes scolarisées repose sur un maillage plus étroit de relations professionnelles et personnelles (Bidart, 1997 : 202), il faut signaler que, en ce qui concerne l'amitié entre Lapointe et Jasmin, les discussions intellectuelles semblent l'emporter sur les confidences intimes même si la dimension privée n'est pas totalement exclue de cet échange[14] :

> Merci, ma chère Jeanne, de garder un bon souvenir de notre vieille amitié aux alternances si nombreuses. Je suis toujours très intimidée au moment de faire des confidences, , , mais puisque tu t'interesses si gentiment à mon sort, j'ai l'audace d'avouer sans rougir et sans trop trembler que je suis heureuse. J'espère qu'une telle témérité n'attirera pas les foudres célestes sur mon audacieuse personne (J. Jasmin à J. Lapointe, Montréal, un 26 avril).

Conscientes que les écrits restent, les deux intellectuelles ne semblent pas vouloir laisser de traces de leur vulnérabilité sur le papier. Est-ce par crainte que leurs lettres soient diffusées un jour ou par souci de voiler le moi qu'elles ne se confient qu'à demi-mot ? Difficile de trancher, mais il reste que la lettre n'est pas

14. Les lettres manquantes pourraient nuancer cette affirmation, notamment en ce qui concerne les relations amoureuses, très peu évoquées dans cette correspondance. Par exemple, en 1939, Lapointe écrit : « [J]e suppose que ton silence était probablement dû à ton travail ou à quelque aventure sentimentale. Et l'on dira que la télépathie n'existe pas » (J. Lapointe à J. Jasmin, 1939). Dans une lettre datée du 26 avril, Jasmin confiera : « Quant à ma vie de femme, elle est réglée depuis 10 ans dans un certain sens qui a dû scandaliser, à l'époque, bien des personnes pour qui l'officiel est l'unique forme du bonheur. Quant à moi, je n'ai jamais eu à regretter mon choix d'alors » (J. Jasmin à J. Lapointe, 26 avril).

le support de l'épanchement ; les discussions de vive voix ou en personne paraissant plus appropriées à ce type d'échange comme l'indique Jeanne Lapointe dans une lettre du 6 janvier :

> Tu n'étais pas là au moment où j'ai téléphoné pour te dire au revoir – lundi soir. J'aurais aimé bavarder encore un peu – même seulement au téléphone. Tu m'as fait confiance de façon si amicale que j'aurais voulu, après y avoir repensé, poursuivre la conversation. Il ne faut pas te surprendre si, avec moi, elle est coupée de silences. J'ai repensé à toi beaucoup et je crois mieux voir maintenant que tu souffres ; malgré ton calme officiel. Je le vois, il me semble, à certaine manière hésitante, incertaine, dans le détail de tel ou tel geste, à ton manque d'accord réel et facile avec l'entourage (je pense à ces garçons réunis chez toi pour qui tu as de l'amitié mais avec qui un échange vraiment chaleureux et entier n'a pas l'air facile pour toi) C'est pourtant un état que j'ai bien connu et que je ne devrais pas oublier si vite et je m'excuse d'avoir pris quelque temps à comprendre. Telle parole marquée d'un rien d'ironie un tout petit peu acide, on ne la prononce que si on souffre et si l'on se protège des autres (J. Lapointe à J. Jasmin, 6 janvier).

La référence au « calme officiel » de Judith Jasmin montre la résistance de l'intellectuelle à livrer de son intimité[15], ce qui incite Jeanne Lapointe à déchiffrer son mal-être dans les confidences involontaires du corps. La correspondance n'est donc pas le lieu d'une profonde intimité amicale fondée sur le discours de soi. L'amitié telle qu'elle se donne à lire dans les lettres est davantage tournée vers le dehors, c'est-à-dire vers les activités intellectuelles, leur carrière respective, les relations avec les autres et le discours public.

D'un point de vue plus littéraire, Lapointe et Jasmin s'échangent des livres par le biais de leur correspondance, discutent de leurs lectures du moment,

15. Les réticences à parler de soi, à s'épancher, semblent un motif récurrent au sein de ce réseau d'amitié féminine. Dans une lettre à Jeanne Lapointe, Marie-Claire Blais écrit : « Et comment vivre sans nos querelles ombrageuses qui, finalement, me font toujours réfléchir ? Et toutes ces conversations littéraires, et toutes ces choses libres dont nous pourrions parler encore ? Ces choses devant nous, comme lorsque nous avons parlé de Proust un jour pendant un dèjeûner à la campagne et que nous étion contentes toutes les deux de n'avoir pas parlé de soi ? » (M.-C. Blais à J. Lapointe, 11 février).

notamment de Marcel Proust, de Georges Duhamel[16] et d'Emily Brontë[17], de même que de leurs occupations professionnelles. Jeanne Lapointe et Judith Jasmin ne cherchent pas dans l'amitié la complaisance[18]. Au contraire, la relation amicale participe au dépassement de soi et cela ne va pas sans une part d'esprit critique, de doute et de remise en question, comme en témoigne Lapointe dans une lettre datée du mois de décembre 1940 :

> Tu dis des paroles très aimables sur l'article dans *Regards*. [...] je l'ai donné avec répugnance : il me déplaisait parce que j'avais l'impression qu'il faisait pastiche ; et il me semblait qu'il nageait dans la sucrerie et le sirop d'érable et qu'il faisait « page féminine ». Si tu me disais quelques bonnes vérités, un peu rossement, tu me rendrais service en m'aidant à faire moins mal. Car j'ai grand confiance en ce que tu penses, tu sais. Et il me semble que notre amitié doive se dispenser de compliments et ne pas craindre ce qui en est l'opposé. Ne vas pas croire à un instinct d'auto-sadisme à la Salavin – si je peux dire – mais simplement à un besoin de conseils et d'aide (J. Lapointe à J. Jasmin, décembre 1940).

De son côté, Judith Jasmin lui écrit dans une lettre du 12 janvier :

16. La lecture du *Journal de Salavin* de Duhamel suscite un désaccord entre les deux amies. Dans ses cahiers de notes de lecture, Judith Jasmin écrit à propos de ce texte de Duhamel : « Qui n'y reconnaîtrait ses propres inquiétudes, hesitations, lachetés, dégouts. » À propos de ce texte, Lapointe indique dans une lettre à Jasmin : « Je ne trouve pas comme toi que ce soit le besoin de se sacrifier qui anime Salavin [...]. Salavin c'est l'idéalisme athée, très humble peut-être mais irrémédiablement malheureux, il semble. Voilà mon opinion de maintenant là-dessus. Discute-la si le cœur t'en dit je n'ai pas l'impression que tu la partages entièrement. Tu crois trop, pour cela, à la satisfaction que donne l'art, celui de chanter ou d'écrire ou tout autre, ou encore celui de faire de soi-même et de sa vie quelqu'un, ou quelque chose qui vaille » (J. Lapointe à J. Jasmin, janvier 1941).

17. Jeanne Lapointe demande à Judith Jasmin : « As-tu lu déjà *Wuthering Heights* d'Emily Brontë ? C'est une admiration de jeunesse, pour moi. Une découverte du temps du collège. Si ça te tente, dis-le moi. Je t'enverrai le livre en anglais » (J. Lapointe à J. Jasmin, décembre 1940). Cette lecture de jeunesse semble avoir durablement marqué Lapointe, qui y consacrera un article dans *L'Hebdo-Laval* sous le pseudonyme de Nanie (5 mars 1937, p. 4). On peut penser qu'elle apprécie le personnage de Catherine Earnshaw puisqu'il est doté « d'un caractère nerveux, obstiné et fougueux » comme elle le souligne dans son texte. Ces traits de caractère se retrouvent chez plusieurs amies de Lapointe qui méritent son admiration. C'est du moins ce qu'elle aime chez Anne Hébert et Marie-Claire Blais, qu'elle qualifie « d'écrivaines "terribles vivantes" ».

18. Dans une lettre, Lapointe écrira : « J'ai réellement pensé en t'entendant [à la radio] ce serait vraiment trop bête de t'écrire ainsi tout à coup si ce n'était que pour un compliment. D'ailleurs je n'ai pas ces gentillesses, tu le sais trop » (J. Lapointe à J. Jasmin, 31 décembre).

> Non, tu n'es pas dure dans le sens de « méchante ». Tu es « dure » (je maintiens) d'une manière que j'envie. Tu opposes farouchement des obstacles entre toi et les embêtants, les médiocres, et tous ceux qui nous prennent notre temps et un peu de nous-mêmes. Tu es exclusive, farouche avec une masse de gens. Avec tes amis, au contraire, tu es en or. Dans mon cas, presque trop. Je te soupçonne [...] de m'avoir quelque peu astiquée et idéalisée (J. Jasmin à J. Lapointe, 12 janvier).

Il y a dans cette demande de relecture critique et dans ce témoignage de soutien moral les marques de la négociation de la posture d'intellectuelle féminine qui, pour se faire reconnaître dans le champ littéraire et culturel, doit veiller à ne pas verser dans une mièvrerie qu'on associe souvent au féminin et à ne pas tomber dans l'autre extrême en faisant preuve d'une dureté implacable. Fait intéressant à signaler, Lapointe ne soumet pas son texte à Jasmin pour obtenir son appréciation *avant* de le faire paraître dans la revue. Même si elle invite cette dernière à lui transmettre ses remarques pour l'aider « à faire moins mal[19] », elle le fait dans l'après-coup, soit à la suite de la lettre de Jasmin, révélant ainsi que cette amitié ne repose pas sur une répartition des rôles où l'une incarnerait l'autorité au détriment de l'autre. Dans cette même perspective de construction d'une posture publique, les deux intellectuelles s'offrent des occasions de publier. Jeanne Lapointe invite Judith Jasmin à publier dans *L'Hebdo-Laval* tandis que Jasmin demande des textes à Lapointe pour l'émission *Les actualités canadiennes.* L'invitation de Jeanne Lapointe renouvelée à plus d'une reprise dans la correspondance rend compte de l'attitude hautaine et méprisante de la rédaction du journal à l'égard de la production des femmes. Devant ce soupçon d'incompétence, Lapointe riposte en faisant appel à d'autres plumes féminines, dont celle de Jasmin. En février 1939, elle lui écrit : « [O]n m'a flanquée rédacteur (il y en a 8) de l'*Hebdo-Laval,* sans ma permission, et la charge comprend celle d'écrire des articles. J'ai dit que je tâcherais d'en fournir. "D'intéressants ? – Très." ai-je répondu. Si le cœur t'en dit... c'est à toi que je pensais » (J. Lapointe à J. Jasmin, février 1939). Le lien amical est présenté ici comme un lien de résistance, moins,

---

19. On peut s'étonner de cette demande de Lapointe à Jasmin, puisque Lapointe est l'aînée, qu'elle est plus scolarisée et qu'elle est déjà à cette époque professeure de littérature à l'Université Laval. Cela témoigne de la confiance qu'elle porte au jugement de Jasmin, qui a fait ses débuts comme directrice de la page féminine du *Progrès de Ville-Émard* en 1933, « page non traditionnelle » selon Colette Beauchamp (1993 : 97). Elle aura aussi fait paraître en 1938 un texte dans *La Voix des Bois-Francs*, intitulé « Guérilla féminine », qui constitue un plaidoyer en faveur d'une présence accrue des femmes dans le milieu intellectuel et artistique.

semble-t-il, pour permettre à Judith Jasmin de rehausser sa légitimité que pour établir un équilibre des voix intellectuelles entre les hommes et les femmes.

DES FIGURES DE MENTORES

Par leur amitié, mais aussi, et surtout, par la profession intellectuelle qu'elles exercent, leur accès à la sphère publique et le capital dont elles jouissent dans leur milieu respectif, Jeanne Lapointe et Judith Jasmin vont contribuer, chacune à leur manière, à la production littéraire et culturelle des femmes. Leur correspondance, mais aussi les témoignages laissés par leurs contemporaines montrent que leur amitié est portée par un projet commun de transmission. Il y a chez elles un désir que « quelque chose [...] de leur travail de transformation passe non pas seulement comme un acquis mais comme une dynamique à prolonger. Que l'être femme poursuive son devenir, au lieu de revenir à la case départ », pour le dire avec Françoise Collin (2014 : 94). Cette volonté d'être utile aux autres femmes, que ce soit pour accéder à l'écriture publique ou pour gagner sa vie et obtenir de la reconnaissance, se manifeste par des gestes concrets et publics, mais aussi dans les marges. L'amitié féminine paraît en effet marginale par rapport aux principaux liens qui confèrent de la légitimité aux femmes qui souhaitent percer dans le milieu culturel ou littéraire, soit les liens filiaux et conjugaux. En réponse aux injustices et au sexisme qui entravent leur carrière respective, Lapointe et Jasmin font montre d'un engagement envers les femmes pour que circule une parole féminine de plus en plus forte dans l'espace du savoir et de la culture. Or, cet engagement dans la transmission est étroitement lié à l'amitié, qui est à la fois porteuse d'une solidarité politique à la « base de l'identité collective » et « productrice de l'identité individuelle » (Roseneil, 2011 : 57). La relation entre Lapointe et Jasmin peut ainsi être considérée comme un noyau autour duquel se forment des solidarités plus larges, comme le montre cet extrait de lettre de Lapointe à Jasmin :

> J'ai beaucoup de sympathie pour ton amie et je voudrais pouvoir quelque chose. Je pourrais facilement faire publier son article [dans] *Regards*. Mais les collaborateurs ne sont pas payés. Les revues qui payent leurs collaborateurs sont rares, tu sais, ici. Il y a des journaux financés par les politiques ; un entre autres, bien médiocre, je crois, : *La Droite*. Qu'elle essaie, pour cet été, les cours d'été de français, à McGill ; ou bien qu'elle voie Madame Charles Rinfret qui a des cours d'été chez elle l'été à Sainte-Agathe. Donne m'en des nouvelles. Si ça ne marche pas, je chercherai autre chose (J. Lapointe à J. Jasmin, sans date).

Ayant dû affronter les difficultés de la crise économique de 1929 et du régime duplessiste[20], elles sont conscientes des obstacles à surmonter pour accéder aux professions intellectuelles et soucieuses de favoriser l'autonomie financière des femmes. La lettre permet ici de prendre connaissance des cercles concentriques qui se créent autour de cette amitié qui privilégie le partage des ressources et des opportunités professionnelles à l'épanchement. Dans cette même lettre, Lapointe notera d'ailleurs : « [T]u me parles de tes amis et si peu de toi. »

Parmi les amies de Lapointe et Jasmin, on retrouve de nombreuses écrivaines. Jeanne Lapointe présente Judith Jasmin à Anne Hébert et Marie-Claire Blais. Pendant un séjour en Europe, elles assistent ensemble au spectacle de l'une de leurs compatriotes canadiennes, Pauline Julien, alors en début de carrière. De façon plus individuelle, Lapointe accompagne certaines de ces écrivaines, ainsi que d'autres comme Louky Bersianik, dans le processus d'écriture. Elle participe également à la formation littéraire et à la diffusion des œuvres par la critique et l'enseignement. Pour sa part, Judith Jasmin, complémentaire à Lapointe, contribue au rayonnement public des écrivaines par le biais d'entrevues ; elle sera la première à interviewer Anne Hébert. Elle accompagne également avec une amicale intransigeance toute une génération de femmes journalistes et de scriptes, pour qui elle joue conjointement les rôles d'amie et de professeure, selon la formule de Solange Chaput-Rolland (Cercle des femmes journalistes, 1976 : 43). À l'occasion, elle convainc les autorités de Radio-Canada d'embaucher ses amies lorsque celles-ci sont sans contrat, comme elle le fera pour Françoise Loranger[21]. Le partage du savoir et des chances s'effectue en dehors de toute tutelle dans un climat de collégialité, voire d'amitié. Intellectuelles engagées, Lapointe et Jasmin contribuent non seulement à l'avancement du Québec en général, mais aussi à l'avancement des femmes dans la société en créant des conditions favorables à leur autonomisation. Assurant un soutien tant personnel que professionnel, les

20. Judith Jasmin est forcée d'interrompre ses études en raison de la précarité de la situation financière familiale. Elle cherche une carrière, mais les emplois offerts aux femmes instruites sont rares. Le métier d'interprète à la radio est alimentaire ; il ne satisfait pas ses aspirations intellectuelles. De son côté, Jeanne Lapointe écrit dans une lettre de juillet 1938 à Jasmin : « Je désire plus que jamais une position lucrative aux États-Unis depuis que Duplessis vient de flanquer mon père à la porte de la Commission des présidents des Accidents de [Travail] » (J. Lapointe à J. Jasmin, juillet 1938).

21. Selon les informations recueillies par Colette Beauchamp, Judith Jasmin, à titre de réalisatrice, « suggérera, défendra et réalisera le feuilleton *Les Mercier*, [...] dont le texte sera confié à son amie [Françoise Loranger]... le seul radio-roman à être jamais diffusé sur les ondes du Service international » (Beauchamp, 1993 : 160).

relations d'amitié qu'elles nouent avec les écrivaines, journalistes ou chanteuses qui leur sont contemporaines participent de ce même engagement[22]. Celui-ci se déploie dans les marges, dans le cadre d'une sociabilité privée, mais a tout de même un retentissement dans l'espace public en favorisant la présence des femmes dans le champ littéraire et culturel.

L'investissement dans la relation amicale dont elles font toutes les deux preuve confirme leur rôle de mentores aux yeux de celles qui les suivent. L'héritage que ces deux intellectuelles pionnières ont légué à la postérité se trouve certes dans les écrits épars disséminés dans les revues et journaux ou encore dans les archives qui ont été conservées, mais l'ampleur de cet héritage se mesure aussi, et c'est ce que révèle l'analyse de l'amitié au féminin, dans les trajectoires et les œuvres de ces écrivaines ou artistes dont Lapointe et Jasmin ont été les complices et les mentores. Si on ne peut que déplorer le peu d'études consacrées aux parcours et à la production de Jeanne Lapointe et Judith Jasmin, force est de reconnaître que celles qui les ont suivies ont assumé l'héritage qu'elles ont légué et accepté « le mandat de continuité » (Boisclair, 2002 : 184) en rendant manifeste la filiation. C'est le cas de Louky Bersianik qui, après avoir écrit dans une lettre à Jeanne Lapointe, « Si jamais ce livre est une réussite, c'est à vous que je le devrai », lui dédie la première partie de *Pique-nique sur l'Acropole*, ou de Marie-Claire Blais qui, dans l'exemplaire de la réédition du *Jour est noir* suivi de *L'Insoumise* qu'elle offre à Jeanne Lapointe, écrit : « Il ne faut pas relire ces textes d'un si lointain passé où le labeur de l'écriture n'en était qu'à ses débuts, l'essentiel est que nous ayons continué la lutte, et cela souvent sans que vous le sachiez grâce à votre appui[23]. » Dans une lettre à Judith Jasmin, avec qui elle lie une relation d'amitié grâce à Jeanne Lapointe, Marie-Claire Blais écrit : « Jeanne m'apprend beaucoup. S'il est possible de posséder un "sens du style" et une "orientation du goût", bien, Jeanne possède tout cela. Sauf que je serais extrêmement paresseuse de ne pas découvrir par moi-même dans sa science » (M.-C. Blais à J. Jasmin, décembre 1959). Ce dernier extrait rend compte de la dimension active de la transmission, aussi bien pour celle qui lègue que pour celle qui reçoit, comme le suggère Collin :

22. L'analyse de la correspondance et des réseaux féminins de Jasmin apporte un éclairage singulier sur son engagement féministe et permet de nuancer le portrait qu'en dresse Élaine Audet, selon laquelle : « Judith Jasmin a lutté toute sa vie pour que le monde masculin de l'information la traite en égale, mais elle ne s'est jamais identifiée activement à la cause des femmes. En dépit de leur absence d'engagement, de telles femmes constituent un modèle et une référence pour toutes les autres » (Audet, 2000 : 101).

23. Voir le fonds Jeanne-Lapointe de l'Université Laval.

> La transmission n'est pas un mouvement à sens unique. À la différence de l'histoire, la transmission est toujours une opération bilatérale, un travail de relation, prélevée sur le vivant. Elle ne peut se comprendre comme le transfert d'un objet d'une main à une autre. Elle exige une double activité : de la part de celle qui transmet et de la part de celle qui accueille la transmission. Elle ne peut fonctionner sous contrainte. Prise dans le jeu des générations, elle a rapport au désir des anciennes, comme des nouvelles. C'est aux nouvelles qu'il appartient de déterminer si elles veulent de l'héritage et ce qui, dans cet héritage, les intéresse (Collin, 2014 : 95).

Le legs ne place donc pas l'héritière dans une position de réception passive, ce qui serait contraire à l'indépendance si chère à Lapointe et Jasmin. Leur façon de transmettre est plutôt « soumise à une sélection active et créative par l'hériti[ère] qui en fait ainsi un "héritage pour soi" » (Jongy et Keilhauer, 2009 : 7). Ces marques d'une filiation revendiquée se retrouvent également chez des héritières de Judith Jasmin, que Pauline Julien considère comme sa marraine[24] et Solange Chaput-Rolland comme l'une des rencontres les plus déterminantes de sa carrière. Chaput-Rolland lui dédie d'ailleurs le sixième tome de ses *Regards* publié en 1975 et consacré aux *Maudits journalistes* : « À Judith Jasmin, une grande journaliste, en souvenir et en hommage ». La même année, elle crée le prix Judith-Jasmin pour honorer l'excellence journalistique.

Cette amitié élective et volontaire entre Lapointe et Jasmin, mais aussi celles qu'elles entretiennent avec les écrivaines, journalistes ou chanteuses, qui se déploient dans et hors des institutions, débordent largement le cadre de la représentation de l'amitié-confidence ou sentimentaliste à laquelle on a historiquement réduit le lien amical entre femmes. En ce qu'elles visent à corriger les structures institutionnelles qui défavorisent et marginalisent systématiquement les femmes, elles doivent plutôt être conçues comme « des pratiques micro-politiques de la vie quotidienne [...] qui à la fois permettent une capacité d'agir

24. À son retour de Paris, alors qu'elle cherche à se faire connaître au Québec, Pauline Julien s'adresse à Gérard Thibault, propriétaire de la boîte Chez Gérard. En guise de référence, elle présente le texte que son amie, Judith Jasmin, a consacré aux « Canadiens à Paris » dans la *Revue populaire* en juillet 1957 et dans lequel on peut lire : « Sa voix est grave, chaude, vibrante, pleine d'étincelles ; elle distille l'or et le sang, cette interprète de Ferré et de Lorca. [...] Et puis, elle fait écouter à ce public noctambule des poèmes de Lorca, de Michaux ou d'Anne Hébert. Il est doux de penser que chaque soir, dans la petite salle de Moineau, "Je suis une fille maigre et j'ai de beaux os...", ce poème écrit jadis entre les murs de Québec, retentit et revit grâce à cette jeune barde de chez nous, que nous aurons, je l'espère, le flair et le bon goût de découvrir un jour, à notre tour » (Jasmin, citée dans Desjardins, 1999 : 69).

et procurent des sources de pouvoir ou des investissements qui rendent plus forts», pour le dire avec Teresa de Lauretis (2007: 91). Dans sa réévaluation des catégories historiques, l'histoire littéraire des femmes doit prendre en compte ses relations de transmission et de mentorat entre femmes, car celles-ci, notamment par le biais de correspondances ou de dédicaces, permettent de mesurer l'ampleur du legs que des intellectuelles ont laissé, que ce soit dans la circulation des idées ou dans l'élaboration d'œuvres littéraires. L'étude de ces relations invite également à ne pas isoler ces femmes dans leur exceptionnalité, mais, au contraire, à explorer les filiations féminines afin de mieux comprendre les solidarités qui autorisent les écarts et l'accomplissement d'une trajectoire non traditionnelle en regard des possibles d'une époque donnée. C'est pour cette raison que l'amitié «offre au féminisme un [nouvel] éclairage» et «propose sur le plan théorique une vision du monde différente, un horizon où le changement est possible» (Roseneil, 2011: 57)[25]. L'analyse des sociabilités féminines permet ainsi d'approfondir notre connaissance des conditions de vie des intellectuelles et artistes québécoises tout en donnant un accès inédit à des convictions féministes qui s'expriment parfois de manière souterraine par le soutien ou l'édification d'œuvres de femmes. L'esprit de communauté et la culture de l'amitié au féminin qui se dessinent à travers cette correspondance, ainsi qu'à travers les témoignages laissés par celles que l'on peut qualifier d'héritières de Lapointe et Jasmin ne sont pas sans rappeler la Société des marginales imaginée par Virginia Woolf en 1938, soit une «société composée de filles d'hommes cultivés qui travaillent au sein de leur propre classe […] et qui le font selon leurs propres méthodes, basées sur la liberté, l'égalité et la paix» (Woolf, [1938] 1978: 193). L'amitié constitue en somme le noyau de la correspondance de Lapointe et Jasmin, elle est aussi au cœur de leur engagement qui se manifeste, entre autres, lorsqu'elles mettent leurs ressources intellectuelles et leur notoriété au service d'autres femmes, des amies pour la plupart. Il semble que l'amitié entre Lapointe et Jasmin soit première, plus ancienne, et forme le socle sur lequel d'autres amitiés féminines vont se superposer. Le lien amical entre les deux femmes est axé sur le dépassement de soi, qu'il faut entendre comme une double exigence: celle de se surpasser pour défendre sa place dans un milieu majoritairement masculin et celle de dépasser le soi pour mieux s'allier aux autres.

---

25. Dans cette même perspective, Lori Saint-Martin montre de façon très convaincante, dans son article «"L'amitié, c'est mieux que la famille". Rapports amicaux entre femmes dans le roman québécois», que «l'amitié féminine dans la fiction romanesque permet d'explorer d'importantes questions féministes: la prétendue rivalité entre femmes, la solidarité et la sororité possibles, les alliances de plaisir ou de résistance» (Saint-Martin, 2011: 77).

BIBLIOGRAPHIE

AUDET, Élaine (2000), *Le cœur pensant. Courtepointe de l'amitié entre femmes,* Québec, Le Loup de Gouttière.

BEAUCHAMP, Colette (1993), *Judith Jasmin 1916-1972. De feu et de flamme,* Montréal, Boréal.

BERSIANIK, Louky (2013), « Chère Jeanne la Magnifique », dans Chantal THÉRY (dir.), *Jeanne Lapointe : artisane de la Révolution tranquille,* Montréal, Triptyque, p. 45-48.

BIDART, Claire (1997), *L'amitié, un lien social,* Paris, La Découverte.

BLAIS, Marie-Claire (2013), « Le don de l'écriture », dans Chantal THÉRY (dir.), *Jeanne Lapointe, artisane de la Révolution tranquille,* Montréal, Triptyque, p. 69-86.

BOISCLAIR, Isabelle (2002), « "À ma petite-fille". Quand les grands-mères accèdent à l'écriture publique : Lise Payette, Lise Gauvin et Pauline Julien », dans Lucie HOTTE et Linda CARDINAL (dir.), *La parole mémorielle des femmes*, Montréal, Éditions du remue-ménage, p. 171-187.

CERCLE DES FEMMES JOURNALISTES (1976), *Vingt-cinq à la une : biographies,* Montréal, La Presse.

COLLIN, Françoise (2014), *Anthologie québécoise, 1977-2000,* textes rassemblés et présentés par Marie-Blanche Tahon, Montréal, Éditions du remue-ménage.

CORBIN, Alain (2016), *Histoire du silence de la Renaissance à nos jours,* Paris, Albin Michel.

DE LAURETIS, Teresa (2007), *Théorie* queer *et cultures populaires de Foucault à Cronenberg*, traduit de l'anglais par Marie-Hélène Bourcier, Paris, La Dispute.

DESJARDINS, Louise (1999), *Pauline Julien. La vie à mort. Biographie,* Montréal, Leméac.

FONDS JEANNE-LAPOINTE, BAC, LMS-0172, boîte 1, chemise 26.

FONDS JEANNE-LAPOINTE, Université Laval, P 474.

FONDS JUDITH-JASMIN, BAnQ-M, P143.

JONGY, Béatrice, et Annette KEILHAUER (2009), « Introduction », dans Béatrice JONGY et Annette KEILHAUER (dir.), *Transmission/Héritage dans l'écriture contemporaine de soi,* Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, p. 7-16.

LACROIX, Michel (2016), « Préface », *Postures*, dossier « Écrire avec », nº 23, http://revuepostures.com/fr/lacroix-23

LAPOINTE, Jeanne (1956), « La prédication et son auditoire », *Revue dominicaine,* vol. LXII, t. II (septembre), p. 74-84.

MARINI, Marcelle (1991), « La place des femmes dans la production culturelle », dans Georges DUBY et Michelle PERROT (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, t. V : *Le XXe siècle,* Paris, Plon, p. 275-296.

ROSENEIL, Sasha (2011), « Mettre l'amitié au premier plan : passés et futurs féministes », traduit de l'anglais par Françoise Armengaud, *Nouvelles Questions féministes,* vol. 30, nº 2, p. 56-75.

SAINT-MARTIN, Lori (2011), « "L'amitié, c'est mieux que la famille". Rapports amicaux entre femmes dans le roman québécois », *Nouvelles Questions féministes,* vol. 30, nº 2, p. 76-91.

SCHUMACHER, Bernard N. (2005), « Engagement et devoirs d'amitié », dans Jean-Christophe MERLE et Bernard N. SCHUMACHER (dir.), *L'amitié,* Paris, Presses universitaires de France, p. 167-179.

VINCENT-BUFFAULT, Anne (1995), *L'exercice de l'amitié : pour une histoire des pratiques amicales aux XVIIIe et XIXe siècles*, Paris, Seuil.

VINCENT-BUFFAULT, Anne (2010), *Une histoire de l'amitié,* Paris, Bayard.

WOOLF, Virginia ([1938] 1978), *Trois guinées* suivi de *L'autre corps* par Viviane Forrester, Paris, Des femmes.

L'INTERTEXTUALITÉ DANS LA DRAMATURGIE FÉMINISTE : LA CONSTRUCTION DE « GÉNÉRATIONS SYMBOLIQUES » DE FEMMES DANS LE THÉÂTRE DE JOVETTE MARCHESSAULT

Marie-Claude Garneau

Université d'Ottawa

> La lecture doit lire et relire […] pour déceler les nouveaux enjeux, les nouvelles formes.
>
> Françoise Collin,
> *Anthologie québécoise, 1977-2000.*

« Que seront les femmes de l'an 2000 ? » La question, soulevée par Françoise Collin (2014 : 93), pose les jalons d'une discussion féconde. Qu'est-ce qui nous appartient et nous retient encore, en tant que femmes et féministes évoluant dans cette période des années 2000, de cet héritage laissé par les féministes des premières années, des premiers combats ? Surtout, qu'en retenons-nous et que faisons-nous, concrètement, de ce qui nous a été légué ? Dans la foulée de ces interrogations, il s'agira ici d'offrir une relecture contemporaine de quelques textes dramatiques de l'auteure féministe Jovette Marchessault, à la lumière de la philosophie féministe de Françoise Collin. L'œuvre de l'auteure québécoise a bénéficié d'une lecture et d'une analyse féministes substantielles, quoique peu abondantes, au fil des décennies (Dufault et Lamar, 2012 ; Forsyth, 1991 ; Potvin, 1991 ; Saint-Martin, 1991) et la présente réflexion souhaite contribuer à enrichir ces recherches.

Il sera question dans les pages qui suivent de l'idée-force qui traverse la philosophie de Collin, soit celle de la génération symbolique. Nous verrons d'abord comment elle se construit à travers les concepts de transmission, d'affiliation et de mémoire féministe et sous quelles conditions ces concepts sont déployés textuellement dans certaines œuvres de Jovette Marchessault, notamment dans la pièce *La saga des poules mouillées* (1981). La teneur postdramatique (Lehmann, 2002) de cette pièce s'accorde bien avec la posture féministe inhérente au propos. Dans un deuxième temps, le texte dramatique *La terre est trop courte, Violette Leduc* (1982) sera placé au centre de la réflexion. C'est à partir de celui-ci qu'une étude plus axée sur l'apport de l'intertextualité dans la dramaturgie féministe sera effectuée, de manière à expliciter les rapports entre mémoire féministe et construction dramatique. Dans ce texte, Marchessault agit tel un rhapsode (Sarrazac, 1995, 1999; Sarrazac *et al.,* 2010) qui tisse ses propres liens d'affiliation avec Violette Leduc, à la fois pour mettre en valeur cette écrivaine restée trop longtemps dans l'ombre et pour explorer les thèmes que leurs œuvres abordent en commun.

GÉNÉRATION SYMBOLIQUE ET CULTURE DES FEMMES

GÉNÉRATION SYMBOLIQUE : TROIS AXES

La question de la génération symbolique chez Françoise Collin part d'une impulsion, d'un déplacement qui en appelle à l'inauguration de ce qui n'est pas encore, mais qui cherche à émerger. La question de *l'agir* traverse la mise en place de la génération symbolique, de telle sorte qu'un féminisme pluriel puisse s'élaborer. Cette impulsion vers l'agir se retrouve aussi dans l'œuvre de Jovette Marchessault, puisque tout son travail d'inauguration d'une culture des femmes s'effectue par l'action de l'imagination. Par culture des femmes, Marchessault entend

> l'ensemble de notre production : production dans nos cuisines, nos salons, nos écoles, nos hôpitaux. Production à nos tables de travail : celles de l'accouchement, de l'usine, du bureau, ou celles de la création. Par la culture des femmes, j'entends aussi l'ensemble de nos visions, de nos énergies et de notre mémoire (Lettre de Jovette Marchessault à Michelle Rossignol, reproduite dans Marchessault, 1981 : 33).

Il s'agit pour Marchessault de mettre en valeur tout ce par quoi les femmes se révèlent agissantes. Plus particulièrement, son projet dramaturgique vise la mise en lumière des figures marquantes de la littérature féministe et de leurs réalisa-

tions. Les trois thèmes centraux qu'explore la philosophe et femme de lettres féministe Françoise Collin, soit la transmission, l'affiliation et la mémoire féministe, éclairent d'un jour nouveau la manière dont l'œuvre de Marchessault participe à la mise en place de générations symboliques de femmes.

LA TRANSMISSION

Toute la pensée de Collin engage vers un mouvement émancipateur et producteur de changement. Il faut aborder la question de la transmission de manière fluide, puisque selon la philosophe, « [l]'histoire ne procède pas par additions mais par restructurations », de sorte que « ce qu'une génération retient de la précédente et ce qu'elle en fait est imprévisible et surprenant » (Collin, 2014 : 95)[1]. Dès lors, la filiation symbolique est un « travail d'élaboration de ce qui n'est pas encore » (*AQ* : 98). La transmission entre femmes se développe au présent et relève d'un travail quotidien combatif, puisque tout fait résistance aux femmes et aux féministes qui voudraient s'affilier à l'intérieur des structures patriarcales. Il faut préparer notre sortie de la société des hommes, telle que Marchessault la nomme, parce qu'« aux femmes était proposé le modèle de conformité à un genre, bien plus que l'invitation à l'être individué et à la création » (*AQ* : 99). Justement, les références à l'art et à la littérature sont nombreuses chez Collin, parce qu'elle voit chez les créatrices une incarnation de cet espace des possibles à l'intérieur duquel les filiations symboliques peuvent se révéler et trouver un ancrage réel. Des générations symboliques ne peuvent se mettre en place que par le développement des femmes dans leur singularité, dans ce qu'elles ont de novateur à créer et à transmettre, toujours en dehors d'un univers de normalisation tel qu'il est imposé par une société hétéropatriarcale, où l'un des seuls rôles attribués aux femmes est celui de la reproduction. Pour Françoise Collin, singularité des femmes ne veut pas dire primat de l'individualité mais, plutôt, organisation autour d'un travail collectif et émancipateur, à partir des forces et des contradictions de chacune. Dans le même sens, Jovette Marchessault a considérablement enrichi, grâce à sa présence et son œuvre, la communauté des femmes, des artistes et des écrivaines des années 1970 et 1980, notamment en raison de la singularité qui caractérise ses textes, son imaginaire, son langage et sa posture militante.

1. Les renvois à l'*Anthologie québécoise* seront désormais indiqués par la mention *AQ,* suivie du numéro de la page.

Pour Collin, ce qui est au cœur du processus de transmission entre femmes est de l'ordre de la *paideia*. Emprunté aux Grecs, le terme désigne ces initiatives singulières qui se construisent dans le dialogue, ici un dialogue entre les femmes. La *paideia* se distingue de la notion d'apprentissage puisqu'il s'agit de provoquer chez l'autre une prise d'initiative, de forger, collectivement, quelque chose de nouveau, par l'art par exemple, ou encore l'écriture. Les femmes des luttes féministes des années 1960-1970, autant que celles des années 1990-2000 (les « anciennes » et les « nouvelles », dirait Collin), ont rompu avec les modèles qu'on leur a trop longtemps imposés ; il s'agit pour elles d'engager de nouvelles façons d'être au monde, de créer, donc, de nouveaux rapports à l'art et à l'écriture. La question de l'identification compose également la notion de *paideia*. De manière positive, l'identification entre « les anciennes » et « les nouvelles » s'établit lorsque ces dernières conçoivent ce qu'il y a à faire, à poursuivre ou à démarrer en se nourrissant du travail des anciennes. Il s'agit non pas « d'occuper la place de l'ancienne » (*AQ*: 101), mais bien de générer une filiation symbolique dans la circulation des idées, de créer une ouverture du sens entre les diverses générations (biologiques ou symboliques).

L'AFFILIATION

De cette question de la transmission chez Françoise Collin découle celle de l'affiliation, qui a ceci de particulier qu'elle s'érige en dehors de la sphère privée de la maternité. L'affiliation entre femmes se développe par des « dialogues qui passent par l'art, la politique et l'amitié » (*AQ*: 102). Le développement même de cette affiliation entre femmes subvertit la notion de maternité biologique et permet de sortir de l'espace de la reproduction afin d'entrer dans un espace d'action et de solidarité. À cet effet, « [l]a constitution d'une temporalité symbolique entre femmes, et d'une génération symbolique, […] paraît donc être le fait nouveau de notre époque et l'apport fondamental du féminisme » (*AQ*: 103). La création d'une génération symbolique permet ces espaces de négociations par la parole, où les femmes sont libres de choisir leur « mode d'apparentement » (*AQ*: 103) aux autres femmes, les nouvelles formes d'identification avec lesquelles elles souhaitent participer à la création d'un espace féministe. À travers la question de la génération symbolique, c'est le désir même de tisser de nouveaux liens avec diverses communautés de femmes, d'établir « une parenté de la langue […] en voyageant à travers les mots et les images » (*AQ*: 103-104).

De la notion d'affiliation émerge également celle du corpus, que Collin traite comme potentielle « version recevable du corps collectif » (*AQ*: 104). Elle

propose donc de tisser des liens d'affiliation à travers un corpus d'œuvres à l'intérieur duquel les femmes sont appelées à alimenter l'héritage féministe et donc l'histoire des femmes et de leurs contributions. Ce corpus féministe représente « un espace de circulation, un réseau de signes, présent dans la pensée et dans la langue » (*AQ* : 104), et donne lieu à « une esthétique de la libération, une révolution sensible » (Collin, 1997 : 15). L'affiliation symbolique entre femmes, pour Françoise Collin, a ceci aussi d'intéressant qu'elle ne demande pas que toutes les femmes dialoguent de manière consensuelle ; elle plaide au contraire que soit permise l'émergence du dissensus et de la critique à travers les échanges. Poursuivre la mise en œuvre d'un corpus féministe signifie contribuer à « l'ouverture d'un espace fait d'espacements » (*AQ* : 105). Il s'agit de nourrir l'espace du féminisme, au sein duquel les discours, les enjeux sociaux, ou encore les créations artistiques, tels des « espacements » multiples, créent des échos parfois discordants, mais somme toute féconds. C'est au centre de ces « espacements » que la réflexion féministe devient réellement plurielle et constructive.

LA MÉMOIRE ET L'HISTOIRE

Ces deux concepts, très présents chez Françoise Collin, sont intimement liés à la question de la génération symbolique. Comment les générations symboliques créent-elles l'histoire, la construisent-elles et la stimulent-elles, comment les femmes arrivent-elles à « prendre en charge le capital culturel et le transformer » (*AQ* : 160) ? Pour Collin, elles y parviennent « [e]n extériorisant [leur] expérience, en l'inscrivant dans des objets symboliques – et pour commencer dans [leur] discours – elle[s] médiatise[nt] [leur] apport, l'objective[nt] et le livre[nt] en héritage en interprétation » (*AQ* : 159-160). La question de l'histoire et de l'historicisation du rôle des femmes fait ainsi émerger les réflexions critiques entourant leur représentation dans l'espace public. Comment engager le déploiement d'une génération symbolique, l'édification d'un corpus féministe, la mise en place d'espaces dialogiques pluriels, sans qu'ils se trouvent englobés par la société des hommes, noyés dans leurs discours ? Comment arriver à mettre en place une histoire féministe qui ne serait pas coupée d'une histoire « générale », commune, mais qui la nourrirait ? Collin propose, en plus de réfléchir à la question historique – tout ce qui fait « savoir » et accède à la visibilité et à la reconnaissance –, d'approfondir la question de la mémoire. En effet, contrairement à l'histoire, la mémoire appartient au domaine de « l'immaîtrisable » (*AQ* : 175), à ce qui « ne se capitalise pas » (*AQ* : 176), ne se comptabilise pas, n'est pas de l'ordre de l'action accomplie et inscrite dans une ligne du temps historique.

La mémoire offre de nouvelles avenues à la pensée féministe, un « mode de rapport au monde » permettant de nouvelles formes d'identification. Il s'agit d'un espace pour penser la perte, l'inutile, la mort, « où l'expérience entière est prise en charge » (*AQ* : 176). Pour la philosophe, le rapport aux œuvres d'art et aux écrits féministes permet l'ouverture de nouvelles pistes de réflexion à ce sujet. Ainsi, « [...] l'œuvre d'art est sans doute la seule à pouvoir donner forme à cette mémoire inavouable qui passe à travers les mailles du connaître, car elle donne forme sans représenter, et elle délimite en désignant l'illimité » (*AQ* : 175). En ce sens, les générations symboliques dans le théâtre de Jovette Marchessault appartiennent à cette catégorie : les femmes y sont « dépositaires d'une mémoire à la construction de l'histoire », et elles activent, à travers les situations dramatiques et les dialogues, « une mémoire qui recueille l'oubli de l'immémorial » (*AQ* : 169).

JOVETTE MARCHESSAULT : POUR UNE GÉNÉRATION SYMBOLIQUE DANS LE TEXTE DRAMATIQUE

> Comment faire lien [...] de manière à écrire non pas rétrospectivement mais prospectivement une histoire des femmes qui bouleverse l'histoire de la différence des sexes.
>
> Françoise Collin,
> *Anthologie québécoise, 1977-2000.*

La construction de générations symboliques telle qu'elle est envisagée par Françoise Collin nous incite à « remont[er] notre histoire pour l'éclairer d'une lumière nouvelle » (*AQ* : 97). Ce concept donne une clé de lecture pour approcher le travail de la dramaturge Jovette Marchessault, une « déterreuse de l'histoire des femmes » (Pelletier, 1981 : 46). Son projet théâtral consiste à remettre à l'avant-plan des figures d'écrivaines et d'artistes marquantes qui ont été invisibilisées et dont les œuvres et l'existence contribuent à nourrir l'histoire et la mémoire féministes. *La saga des poules mouillées,* première pièce de théâtre écrite par Marchessault en 1980, contenait déjà tous les éléments permettant la constitution d'une génération symbolique, tant par la teneur de son propos que par sa structure textuelle postdramatique (Lehmann, 2002).

UNE SAGA POSTDRAMATIQUE

Dans ce premier texte dramatique divisé en six tableaux, Jovette Marchessault réunit Laure Conan (1845-1924), Germaine Guèvremont (1893-1968), Gabrielle Roy (1909-1983) et Anne Hébert (1916-2000), quatre écrivaines qui ont marqué le paysage littéraire québécois. L'objectif de cette pièce, selon Lucie Lequin, est d'utiliser « l'amplification rêvée de l'espace et du temps comme outil de transformation pour abolir la succession oppressante du patriarcat et réactiver la continuité de pensée et d'action entre les femmes, jusque-là refoulée » (Lequin, 2012 : 211). Les liens d'affiliation s'élaborent par la fictionalisation qu'opère Marchessault en créant une impossible rencontre entre des écrivaines ayant vécu à des époques différentes. L'action de les réunir permet à la dramaturge de faire ressortir leurs expériences communes et d'envisager une mémoire collective qui réinvente le lieu de la culture des femmes, leur littérature et leurs idéaux. Dans la première édition de la pièce, publiée aux Éditions de la pleine lune, des lettres à la féministe Gloria Orenstein, grande amie de Jovette Marchessault, sont insérées à travers les différents tableaux de la pièce. Ces lettres décrivent la relation qu'entretient Marchessault avec l'écriture et la culture des femmes ; elles parlent de sa démarche de création, de ses inspirations, des rêves qui la traversent et des doutes qui l'assiègent souvent. La présence de ces lettres lie formellement Marchessault aux écrivaines à qui elle donne la parole dans sa pièce, l'inscrivant elle aussi dans un rapport symbolique de filiation. Grâce à cette correspondance, l'auteure s'extirpe du récit dramatique pour faire voir, notamment, les rouages de son processus d'écriture :

> Nicole Brossard avec qui je dînais cette semaine, m'a dit que nos, LES VACHES DE NUIT, était un des grands textes de la littérature des femmes. Venant d'elle que j'admire tant cela me touche beaucoup.
>
> Je suis « plongée » dans l'œuvre d'Anne Hébert, de Gabrielle Roy, de Germaine Guèvremont, de Laure. Il faut que je réussisse à les réunir dans l'espace d'un lieu. Pour moi, ce sont nos mères, faiseuses d'anges ou de pluies, brûlées ou noyées dans l'encre… Je suis emballée et effrayée… (Marchessault, 1981 : 24)[2].

Avec ses lettres, elle s'inclut dans cette culture des femmes et inscrit sa propre démarche dans la « famille d'esprit » (Collin, 2014 : 103) à laquelle

2. Les renvois à *La saga des poules mouillées* seront désormais indiqués par la mention *SP*, suivie du numéro de la page.

appartiennent Hébert, Conan, Guèvremont et Roy. S'intégrant doublement dans le corpus féministe, à la fois avec le texte dramatique et la correspondance, elle rend sa démarche d'écriture et son imaginaire légitimes. Mélangeant correspondance, texte dramatique et même poésie (elle cite de nombreux poèmes d'Anne Hébert, entre autres), Marchessault parvient à créer un nouveau « mode poétique » (Hersant et Naugrette, 2010 : 183), axé sur la transmission et la mémoire, révélant ainsi toute la pluralité de la génération symbolique. Les différents niveaux du récit, qui mélange mémoire, visions d'avenir et souvenirs, rendent compte d'une temporalité symbolique (Collin, 2014) qui unit les personnages. Par son désir de s'inscrire en marge du réel, cette pièce de Marchessault se révèle « postdramatique » au sens où les personnages sont traversés par la parole, où ils rendent compte d'un univers rêvé, où ces « îlots de paroles » (Sermon, 2005 : 33) établissent le « récit de soi » (Lequin, 2012 : 208) de Marchessault. Julie Sermon laisse entendre des auteurs de théâtre postdramatique qu'ils « préfèrent [...] explorer cette capacité que la langue a de définir et de donner lieu à d'autres saisies du réel » (Sermon, 2005 : 35). De plus, *La saga* donne à voir « un enchevêtrement d'états intérieurs et extérieurs » (Lehmann, 2002 : 104) grâce auquel l'affiliation symbolique prend forme entre les protagonistes, tout autant qu'entre Marchessault et ces dernières. Le « texte-fête » que représente *La saga,* pour reprendre l'expression de Thérèse Marois (citée dans Lequin, 2012 : 211), est de l'ordre de la cérémonie, composante importante du théâtre postdramatique. Cette notion d'amplitude entre personnages, temps, espaces et voix de l'auteure est digne de « l'ostentation accentuée avec emphase et monumentalité » (Lehmann, 2002 : 106). La place qu'occupe l'écriture demeure centrale dans cette pièce, la génération symbolique s'établissant à partir de cet enjeu et de sous-questions telles que la place des femmes en littérature, la censure, de même que le rapport à l'écriture collective.

Voyons, en analysant de plus près trois tableaux de la pièce, comment Marchessault arrive à constituer une génération symbolique à partir des concepts de la transmission, de l'affiliation et de la mémoire, et comment la forme postdramatique du texte est en adéquation avec la réflexion féministe inhérente à cette dramaturgie. Les trois tableaux en question se trouvent au centre de la pièce et représentent le cœur du discours de Marchessault sur la nécessité de réintégrer la littérature des femmes dans l'histoire.

TABLEAU 3 : « LA PEAU DE LA GRANDE OURSONNE » (*SP* : 75)

Ici, les quatre personnages d'écrivaines façonnent eux-mêmes leurs relations constitutives à travers la rêverie et les visions d'un lieu et d'un temps nouveaux. Ce qui singularise leur rencontre, c'est le rapport au temps et à l'espace à travers lesquels se déploient leurs liens d'affiliation. Tout y est de l'ordre de la démultiplication, de l'amplification (Lequin, 2012 : 217) ; on y parle de voyage, de purgatoire, de limbes, d'anges et les rapports sont étroits entre les animaux, les humains et les figures mythiques inventées. Se recoupent ainsi le tangible et l'intangible, le concret et le sensible, comme le démontre leur première rencontre :

> GERMAINE, *exaltante* : Laure, les voilà ! Les voilà ! Quel beau moment… un anachronisme !
>
> LAURE : Tu veux dire un instant historique.
>
> […]
>
> GERMAINE : Les rencontres de femmes sont en marche dans la nuit des temps. […]
>
> ANNE : Salut d'amitié à toi Germaine, à toi Laure.
>
> GABRIELLE : Nos hommages respectueux, femmes des ailleurs !
>
> […]
>
> LAURE : Vous avez tardé !
>
> GABRIELLE : Quel voyage ! Quelle longueur rigide, savamment bandée de purgatoires, de limbes, de morgues. Un immense phénomène érectant ses rayons noèrs ! J'avais mon voyage !
>
> ANNE : Mais plus nous nous rapprochions de votre montagne, plus l'air s'éclaircissait. […] *Ironique* : Petite corneille a même entendu chanter les anges, dans le lac à côté !
>
> […]
>
> GABRIELLE : Ce que ça sent bon ! *Elle fait un bond, un peu comme Laure et se frappe la poitrine*. J'ai une faim de louve ! D'élan d'Amérique, de Grande Oursonne (*SP* : 77-78).

L'humour est également partie intégrante de cette rencontre historique à laquelle Marchessault convie les lectrices (et spectatrices). Les personnages détournent des célébrations catholiques et les transforment en fêtes cosmiques *au féminin* :

> GABRIELLE, *qui élève encore le pain dans les airs* : Je vous salue toutes les femmes pleines de sel sous les porches des cathédrales d'algues ! Salut à vous,

les femmes immaculées sur les banquises de la voie lactée. Les femmes d'étoiles en or, les survivantes de la constellation du coup de foudre ! (*SP* : 96)[3]

Le lieu dramatique de la cuisine, à la fois intérieur et extérieur dans le texte, montre un rapport nouveau que ces femmes entretiennent avec la nourriture. Dans l'exaltation et l'amitié, elles partagent un festin dans une cuisine aussi vaste qu'une forêt, décloisonnant ainsi le lieu où l'on confine habituellement les femmes, où elles n'ont jamais l'air de profiter de la nourriture qu'elles cuisinent pour les autres. Leur *paideia* se déploie dans l'écriture d'un « autre temps », celui de l'amitié et de la parenté symbolique entre ces femmes, au contraire d'un régime patriarcal et hétéronormé :

LAURE : Je ressens quelque chose de semblable… On est là à se communiquer des choses de nos vies…

ANNE : Nous vivons une syncope par rapport au temps.

LAURE : Quel temps ?

ANNE : L'autre ! Celui où la plupart du temps nous ignorons ce que nous faisons jusqu'au moment où il est trop tard pour y rien changer. Elle raconte, tu racontes, je raconte…

LAURE : Quoi ?

ANNE : Que mon amour pour vous doit avoir été formé avant que le monde n'existe !

[…]

GABRIELLE : Et moi je raconterai encore que tu es la mémoire des femmes ! (*SP* : 89)

La voix de Marchessault se fait clairement entendre dans ce dialogue entre les protagonistes, dans ces thèmes que sont l'amour d'outre-temps et la mémoire des femmes, produisant ainsi cette « esthétique de la libération » à laquelle en appelait Françoise Collin (1997 : 15).

TABLEAU 4 : « LA NUIT DES VOYANTES » (*SP* : 107)

Le titre de ce tableau lui sied bien. Ce morceau, qui occupe le centre de la pièce, fait le passage métaphorique entre le moment de la rencontre des quatre protagonistes et leur devenir solidaire dans l'écriture. Au centre des thèmes se

3. Pour les liens entre *La saga* et l'œuvre de Gabrielle Roy, voir Saint-Martin (2002).

trouve celui de la création, de l'écriture. Le récit de cette scène se base sur le lien de filiation que Marchessault construit à partir de Laure Conan, dite « l'ancienne », c'est-à-dire celle, dira le personnage d'Anne Hébert, qui est « notre principal point de repère, le point de départ d'une tradition. Avec toi, notre littérature changea : elle cessa de dépeindre l'extérieur pour dire les signes et les cicatrices » (*SP* : 116). Ensemble, les quatre protagonistes remontent l'histoire littéraire des femmes dans le Québec moderne, critiquent les catégories littéraires, le prestige accordé à certaines formes, par exemple la poésie, au détriment d'autres, telle la forme romanesque. À travers leurs discussions apparaît la peur de la censure, thème filial qui touche chacune des écrivaines à des époques et dans des contextes différents, et qui unit Jovette Marchessault à ses personnages. La peur et la pression de la censure se traduisent par l'omniprésence du feu dans les souvenirs du personnage de Laure Conan :

> LAURE : […] On entend la voix du feu.
>
> Le feu court comme un fou ! Le feu mord ! […] Je me souviens, je me souviens… La forme épaisse de la fumée couchée sur les livres et les odeurs accrochées à toutes les arêtes du feu. Les odeurs ! Comme si on brûlait en même temps de la sueur, des larmes (*SP* : 128).

C'est toute la question de la mémoire des femmes que ces quatre écrivaines mettent en lumière, mémoire disparue qui n'a pu se muter en histoire, puisque ne subsiste de ces livres brûlés que le récit de leur (non-)existence. Les débats autour de la censure prennent des tournures de révolte fougueuse alors que les personnages se permettent de sacrer, de s'insulter aussi, de sortir du cadre normé de la féminité tranquille où on les a trop longtemps confinés. Ces états se mutent en vif argument entre Anne Hébert et Gabrielle Roy, la première ayant le privilège d'écrire librement, en toute autonomie, disant pouvoir « envoyer [son] double à travers le temps » (*SP* : 122), alors que la seconde, se reconnaissant dans la peur vécue par Laure Conan, prend la défense de « l'ancienne » :

> GABRIELLE : […] *Elle imite Tête Nuageuse* (Anne Hébert).
>
> Peut-être qu'à travers tout cela… moi aussi j'ai rédigé une ou deux lettres… Tu me fais chier. Elle reprend : Et que même dépossédée, je pouvais envoyer mon double à travers le monde… Pourquoi n'y allais-tu pas toi-même ? Hein ? Pourquoi ? […] Je décroche. Après la sincérité et la douleur de Laure, ce discours me pue au nez ! (*SP* : 123)

Ici se joue la question de la transmission ; ces diverses critiques émises par les personnages font émerger certains des enjeux fondamentaux de la génération symbolique. Comme le dirait Collin, « la filiation est un art de tenir le fil et de casser le fil » (Collin, 2014 : 96), et Marchessault tout à la fois tisse et défait ce lien à travers la mise en forme de cette confrontation. C'est en opérant une critique mutuelle de leurs postures que ces personnages développent leurs liens d'affiliation et ce sont les réponses qu'ils s'offrent à eux-mêmes qui sont gages de changement et de motivation. C'est aussi la voix de Jovette Marchessault qui traverse toutes ces discussions ; l'agencement des paroles produit un récit théâtral à travers duquel « s'opère […] la confrontation dialogique de ces voix singulières d'une époque » (Sarrazac, 2010 : 70).

TABLEAU 5 : « COMMENT LES FORCEPS VINRENT AUX HOMMES » (*SP* : 139)

Après avoir « identifié quelques-unes de [leurs] terreurs les plus secrètes » (*SP* : 135), les quatre écrivaines s'engagent dans un projet collectif d'écriture à huit mains. Ce cinquième tableau se révèle le fantasme d'un ouvrage, un livre rêvé à l'intérieur duquel sera mis en valeur tout ce qu'on leur a refusé, tout ce qui a été frappé d'interdit. Ce projet littéraire devient une force agissante de cohésion, une initiative concrète comme l'envisage Françoise Collin, au sens où l'héritage auquel les personnages tentent d'accéder se crée grâce à eux. Cette initiative contribue à la création d'un corpus féministe au sein même d'une œuvre qui fait acte de mémoire et d'histoire. La mise en abyme qui s'opère dans ce tableau révèle la génération symbolique à travers l'écriture d'une mémoire en devenir. De nouveau, le projet rencontre les critiques, les peurs et les hésitations de chacune ; Germaine et Gabrielle sont enthousiastes, Laure n'arrive pas à croire qu'elles peuvent se permettre cette prise de parole collective et, enfin, Anne hésite à se lancer dans une telle entreprise, elle qui a « toujours écrit seule » (*SP* : 137). Ce rêve d'écriture collective, c'est avant tout une manière pour Marchessault de réaliser son projet de mise en valeur de figures d'écrivaines marquantes. Le projet d'écriture en lui-même apparaît mouvant, remontant dans le temps pour recréer « la culture des femmes à son premier embryon de bonheur » (*SP* : 145). À la fin de la pièce, Marchessault fait éclater les balises spatiotemporelles, alors que les quatre écrivaines entreprennent un voyage universel à travers toutes les bibliothèques du monde pour y retrouver les écrits de femmes évincés du discours historique. *La saga des poules mouillées* donne à voir une génération symbolique grâce à laquelle, dira le personnage d'Anne, « l'imagination se lève sur toute la nuit du doute » (*SP* : 152) et où la culture des femmes est célébrée dans toute sa richesse.

INTERTEXTUALITÉ ET RHAPSODIE

Si la génération symbolique apparaît à travers les thèmes, les discours et les rapports constitutifs et oppositionnels entre les quatre protagonistes de *La saga des poules mouillées*, elle se développe de manière plus formelle dans *La terre est trop courte, Violette Leduc* (1982), deuxième pièce de théâtre écrite par Jovette Marchessault. Jouée pour la première fois en novembre 1981, dans une mise en scène de Pol Pelletier et créée au Théâtre expérimental des Femmes, elle a par la suite été publiée en 1982 aux Éditions de la pleine lune. À travers onze tableaux, la pièce décrit les moments marquants de la vie de Violette Leduc (1907-1972). Sous la direction de Pol Pelletier, en 1981, quatre comédiennes et trois comédiens se partageaient plus de vingt personnages, mis à part ceux de Violette Leduc et de Simone de Beauvoir. L'utilisation de nombreuses citations, de segments entiers des œuvres littéraires de Violette Leduc non seulement structure la forme dramatique du texte de Marchessault, une forme *rhapsodique,* mais lui offre également un cadre référentiel à partir duquel tisser ses propres liens d'affiliation avec l'écrivaine française.

INTERTEXTUALITÉ FÉMINISTE : MODALITÉS

Dans les écrits de femmes des années 1970 et 1980 au Québec, on assiste à une « filiation intertextuelle entre les écrits féministes » (Voldeng, 1982 : 524). Evelyn Voldeng, en proposant une application féministe de diverses pratiques intertextuelles, arrive à mettre en relation ces outils avec une réflexion politique plus large, celle d'une perspective féministe dans l'écriture. En utilisant le plagiat, le collage – donc la citation – et la parodie, les écrits féministes proposent un « détournement culturel » et soumettent les idéologies patriarcales à une « subversion politique » (Voldeng, 1982 : 523-524). L'intertextualité féministe permet la mise en lumière des réalités et des expériences des femmes par l'appropriation des codes de la société patriarcale, et surtout leur retournement. Suzanne Lamy, pour sa part, conçoit l'utilisation de l'intertextualité entre écrits de femmes comme un jeu, un bricolage à inventer : « [M]assivement pratiqué, le jeu citationnel devient tapisserie didactique faite de connexions et de nœuds. Effets de miroir qui ravissent : oui, les femmes ont erré, flairé, oui, là, elles rient et crient ensemble à rapporter des brins de textes, à les faire vibrer » (Lamy, 1984 : 39). Grâce à ce jeu collectif que représentent les usages de l'intertextualité, les femmes s'écrivent avec d'autres. Ce que propose Lamy par l'usage de l'intertextualité, c'est surtout le plaisir de manier les paroles d'une communauté de femmes et de féministes, de

les réunir à travers des discours qui les rejoignent et forgent leurs identités multiples. De plus, la question de l'émotivité (Martel, 2005), qui traverse la réception intertextuelle féministe, démontre les liens d'affiliation entre les femmes grâce à l'usage d'un intertexte féministe – ou un corpus, pour reprendre l'expression de Françoise Collin. L'émotion que procurent la lecture et la reconnaissance de fragments intertextuels féministes dans un texte permet aux femmes et aux féministes de s'identifier aux univers qu'elles traversent grâce à ces récits. Avec la notion d'émotivité apparaissent celles de la liberté et de l'affirmation du sujet auteure à travers l'utilisation de l'intertextualité. Selon Anne-Claire Gignoux, il importe, en effet, que l'intertextualité conserve une part de liberté dans son déploiement : « [G]râce à l'intertextualité, le sujet ne meurt pas mais s'affirme » (Gignoux, 2006 : 3). En s'associant avec la parole d'autres femmes ou féministes, dans la pratique même de l'écriture intertextuelle, l'auteure qui utilise des citations ou des extraits d'autres textes ne s'efface pas derrière eux ; bien au contraire, c'est en prenant la liberté de faire des choix précis en ce qui concerne les citations qui forgent le nouveau texte que la propre subjectivité de l'auteure se dévoile. C'est à travers cette part de liberté que pourront être visibles les effets de lecture (Martel, 2005). De plus, « […] l'émotion de l'art pour le lecteur, c'est […] cette *double rencontre* : celle de l'auteur qu'il lit, dont la voix lui parvient à travers ses mots et celle, plus lointaine encore, de l'auteur avec lequel le livre dialogue » (Gignoux, 2006 : 3, je souligne). C'est une rencontre de cet ordre qui se déploie dans *La terre est trop courte, Violette Leduc.*

LES EFFETS DE LECTURE

Le concept des effets de lecture rejoint ce que Kareen Martel appelle « les pôles de lecture » (2005 : 95). Citant Vincent Jouve, elle souligne qu'il y a

> deux dimensions dans la lecture : l'une commune à tout lecteur parce que déterminée par le texte, l'autre variable à l'infini parce que *dépendant de ce que chacun y projette de lui-même* [Jouve, cité dans Martel, je souligne]. Le lecteur réel se voit donc confronté à une structure textuelle qui lui propose un rôle ainsi qu'une lecture particulière (Martel, 2005 : 95).

Les « effets de lecture » qui se réverbèrent dans la pièce de Marchessault, à partir des extraits intertextuels sélectionnés par l'auteure québécoise, non seulement donnent à voir une facette de la protagoniste Violette Leduc, mais parlent également de Jovette Marchessault elle-même, des thèmes et des enjeux qui la touchent personnellement, à l'époque où elle rédige *La terre est trop courte*. La

filiation toute personnelle qu'elle construit avec Leduc est au centre de la pièce et de nouveau, elle est constitutive d'une génération symbolique.

LE « MENTIR-VRAI »

Suzanne Lamy affirme qu'en utilisant « la citation [et] le jeu référentiel, les écritures de femmes font éclater l'individualité du "je" pour créer un "je" dont le passé est collectif. Et le présent aussi » (Lamy, 1984 : 40). À la lecture de *La terre est trop courte,* cette évidence apparaît dans la dramaturgie de Marchessault. C'est à travers une conscience féministe et une culture des femmes qu'elle cherche à « faire connaître le destin des femmes avec qui elle se sent liée » (Burgoyne, 1991 : 113). En effet, tel est le but derrière l'écriture de *La terre est trop courte, Violette Leduc* :

> Elle donne la parole à un personnage qui a existé, qui est déjà une entité, un sujet « réel », et l'illusion théâtrale se charge de promouvoir le contrat d'authenticité. Le discours théâtral permet de « mentir-vrai » en confondant par essence, auteure, personnage, comédienne et personnalité réelle. Le sujet ainsi décuplé réaffirme toujours, inlassablement, de pièce en pièce, l'essentiel d'une seule parole : le féminin hors du patriarcat, heurtant l'institution sur son passage (Burgoyne, 1991 : 120).

Le « mentir-vrai », dans *La terre est trop courte,* est le résultat des effets de lecture, un jeu de miroir fragmenté et reconfiguré à partir des romans de Violette Leduc, offrant ainsi des possibilités infinies pour le déploiement de récits et d'enjeux propres à une culture des femmes.

RHAPSODIE : COUDRE DES TABLEAUX

La question de l'intertextualité au sein de l'écriture dramatique nous renvoie à la notion de rhapsodie. Ce concept a été approfondi par Jean-Pierre Sarrazac (1999, 2010 ; Sarrazac *et al.*, 2010) et fait référence au travail de « l'auteur-rhapsode », terme qui, selon l'étymologie *rhaptein,* signifie « qui coud ou ajuste des chants » (Hersant et Naugrette, 2010 : 182). La rhapsodie permet d'envisager un « théâtre des possibles », en laissant notamment filtrer la voix de l'auteure dramatique à travers le tissu textuel de la pièce. À partir d'une décomposition, parfois, de citations ou de segments de textes, puis de leur reconfiguration « [s'opère] un travail sur la forme théâtrale » (2010 : 183). À travers l'hybridation créée apparaît ce que Sarrazac nomme la « pulsion rhapsodique », un objet textuel irrégulier,

fragmenté, comme des « recouvrements successifs de l'écriture » (Hersant et Naugrette, 2010 : 183). À partir de ce « travail de montage [et d']hybridation des fragments » (2010 : 183), où la trame narrative et la trame dramatique se chevauchent, comme c'est le cas dans *La terre est trop courte, Violette Leduc,* se dévoile un « autre mode poétique qui associe et dissocie tout à la fois » (2010 : 183). En effet, par le tissage qui est effectué avec les citations de Leduc dans le texte théâtral de Marchessault, il s'établit « une médiation affichée entre les personnages mais aussi entre ces derniers et les spectateurs [...] » (Sarrazac, 2005 : 13). Grâce à ce travail formel apparaît l'histoire occultée de cette écrivaine française ainsi que l'intention de Marchessault d'opérer une reconnaissance mutuelle entre elle, le texte et les lectrices (et éventuellement, les spectatrices).

L'INTERTEXTUALITÉ ET LA RHAPSODIE DANS *LA TERRE EST TROP COURTE, VIOLETTE LEDUC*

Jovette Marchessault situe le point de départ de sa pièce vers 1955, période où Violette Leduc vit la censure des cent premières pages de son troisième roman, *Ravages,* pages dans lesquelles elle décrit avec sensibilité et passion les trois jours et les trois nuits d'amour qu'ont vécus les jeunes Thérèse et Isabelle au collège. Autour de cet événement marquant pour Violette Leduc, Marchessault greffe plusieurs situations de la vie de l'écrivaine : son amitié houleuse avec Jean Genet, celle, plus harmonieuse, avec Maurice Sachs, l'appui indéfectible de Simone de Beauvoir, de même que des moments plus personnels, telles la fin de son mariage avec Gabriel et sa relation amoureuse avec Hermine. C'est d'ailleurs la première pièce à plusieurs personnages dans laquelle Marchessault parle ouvertement d'amour entre femmes, le sujet ayant été abordé préalablement dans les monologues de *Triptyque lesbien* (1980).

Les trois tableaux de *La terre est trop courte, Violette Leduc* qui seront analysés sont liés par la question de la littérature, qui constitue le tissu thématique de la pièce (Pruner, 2009). Ces tableaux montrent bien le chemin parcouru par le personnage Leduc et par l'auteure Marchessault, leur émancipation graduelle et leur mise au monde en tant, chacune, que sujet écrivaine. De plus, le jeu citationnel démontre la place centrale qu'occupe Violette Leduc, la seule à qui Marchessault donne la parole par le truchement de citations.

TABLEAU 1 : UNE SITUATION DE DÉPART OPPRESSANTE

Le premier tableau s'intitule « Le vampire est à son poste » et aborde la question de la censure, de la peur du refus, du regard des autres et surtout, de la comparaison avec les hommes du monde littéraire dont souffrent les écrivaines. Les thèmes de la censure et de l'autocensure, très importants dans la vie de Jovette Marchessault, occupent, aux côtés du thème de la littérature, une place centrale dans la pièce *La terre est trop courte, Violette Leduc*. Dès lors apparaît un premier effet de lecture, puisque le combat de Marchessault contre la censure et la mise en valeur du travail et du talent de Leduc influencent l'angle sous lequel elle construit sa pièce et sa protagoniste. C'est dans le premier tableau que l'on retrouve le plus de citations tirées des romans de Leduc, citations qui révèlent que son roman *Ravages* a été censuré parce qu'il décrivait une histoire d'amour entre deux femmes. Les seize citations employées par Marchessault tracent le chemin de son combat à venir : « Calmez-vous Violette » (1982 : 22)[4], « Ils ont refusé le début de *Ravages* ! » (*TC* : 23), « La censure a fait tomber ma maison du bout des doigts » (*TC* : 24), « Le début de *Ravages* n'est pas sale ! » (*TC* : 25), « Thérèse et Isabelle sont toutes neuves » (*TC* : 25), « Ce ne sont pas des femmes damnées » (*TC* : 25), « La censure a tout zigouillé » (*TC* : 26), « Mon travail est mis en pièces » (*TC* : 27), « Mes intentions sont nettes si mon texte n'est pas clair » (*TC* : 27) sont quelques-uns des exemples utilisés par Marchessault pour établir la situation de départ. En choisissant la mise en valeur de ce moment fondateur dans la vie de Violette Leduc, Jovette Marchessault démontre qu'elle se bat contre la censure infligée aux écrivaines, en plus de souhaiter que soient reconnus des écrits qui parlent des relations amoureuses entre femmes. Il est intéressant aussi de mettre en parallèle les citations avec les répliques *inventées* par Marchessault pour définir le discours du personnage de Jean Genet. L'effet de lecture apparaît révélateur ici : Jean Genet, dans la pièce de Marchessault, personnifie la censure, l'institution littéraire et la réussite masculine qui y est associée. Les échanges entre Leduc et Genet dépeignent la lourdeur du milieu littéraire de l'époque, qui se dresse tel un mur devant l'auteure de *Ravages* :

> GENET : Qui veut du vrai, du reportage, des rapports de police ? Qui ?
> VIOLETTE : *C'est de l'amour, ce sont des découvertes* […]

4. Les renvois à *La terre est trop courte, Violette Leduc* seront désormais indiqués par la mention suivie du numéro de la page.

> GENET : Thérèse et Isabelle… des noms de folles, de saintes. Ça manque d'inspiration. Ça traîne de la robe sur les pavés gris, ça flotte à la dérive […] On n'entend même pas le bruit de la passion dans ces noms-là (*TC* : 25).

De plus, avec la figure de Genet, Marchessault personnifie cet universel masculin autour duquel « une légende s'est déjà formée » (*TC* : 23) et dont « l'extraordinaire puissance sexuelle [du] jet d'écriture » réussit à faire « jouir [ses] lecteurs » (*TC* : 24). Une opposition est créée avec Violette Leduc qui, elle, écrit « avec l'odeur charognarde de [ses] ovaires », n'étant qu'une « folle » qui travaille à l'écriture d'un « écœurant babillage » (*TC* : 25). Avec ses métaphores entre corps féminin et masculin associées à l'acte d'écriture, Marchessault pointe ainsi les préjugés caractéristiques de la littérature au féminin et que Leduc doit combattre si elle souhaite parvenir à la reconnaissance. Avec la figure de Genet, l'auteure québécoise parvient tout de même à créer un personnage complexe, à la fois confrontant et encourageant pour Violette Leduc. Malgré ses virulentes attaques, statuant que la littérature appartient aux hommes « de droit divin » (*TC* : 23), il la pousse à prendre « le taureau par les cornes » (*TC* : 23) et à « tire[r sa] motivation [d'elle-même] et non du monde du refus » (*TC* : 28).

TABLEAU 7 : LA GÉNÉRATION SYMBOLIQUE DE SIMONE DE BEAUVOIR À VIOLETTE LEDUC

« Je suis un intrus », le septième tableau, expose la crainte et le manque de légitimité que ressent Violette Leduc chaque fois qu'elle se trouve entourée de Simone de Beauvoir et de ses amies écrivaines, ici, Nathalie Sarraute et Clara Malraux. Malgré son absence physique dans la scène, Leduc fait parvenir le livre *L'intrus* de William Faulkner à Simone de Beauvoir. C'est en se servant des idées et des thèmes véhiculés à travers cet ouvrage que Sarraute, Malraux et Beauvoir discutent de la situation de Leduc :

> CLARA : L'INTRUS ? Pourquoi L'INTRUS ? C'est elle L'INTRUS ?
>
> NATHALIE : C'est elle l'esclave noir qui veut retrouver sa dignité. Elle fuit le lynchage de la clinique…
>
> SIMONE : Vous avez sans doute raison. Toutefois je comprends mal qu'elle se croit une intruse.
>
> NATHALIE, *après une hésitation* : Je ressens quelquefois la même chose quand je vous téléphone pour prendre rendez-vous.
>
> SIMONE, *étonnée* : Vous, Natacha ?

> NATHALIE : Moi. Vous êtes tellement bien organisée, ordonnée […] (*TC*: 115).

Intruse, donc, auprès de Beauvoir, intruse au sein d'une clinique où elle passait pour folle, intruse aussi au sein de l'institution littéraire, de même qu'intruse dans sa propre vie puisque née bâtarde : les liens créés entre la situation de Violette Leduc et le roman de William Faulkner ont pour effet d'amplifier la personnalité de l'écrivaine française par le recours à la métaphore et de travailler autrement l'intertextualité. De plus, l'absence de Leduc se traduit par des citations beaucoup moins nombreuses et dites par Beauvoir : « Voyez me dit-elle, *il y a sur cette lettre un mort frais comme un charnier* […] » (*TC*: 113). Puis, plus loin, Simone de Beauvoir, toujours : « *Qu'en ferais-je*, disait-elle. *Une bonne parole* » (*TC*: 113). Ainsi, ce choix de minimiser les citations peut être interprété de deux façons : l'absence physique de Violette Leduc dans la scène et la légitimité que Marchessault s'accorde elle-même dans l'écriture et l'invention de ce texte. Elle se permet davantage de liberté dans cette scène en créant, littéralement, les discours des personnages de Beauvoir, Malraux et Sarraute. À la lecture, nous avons l'impression que si Violette Leduc est en quête de légitimité, dans la pièce, Jovette Marchessault, elle, trouve sa place et s'inclut dans cette communauté d'écrivaines en faisant confiance à ses propres mots. À travers cette scène, elle poursuit une quête de reconnaissance et d'affiliation avec les femmes, les écrivaines et les féministes, quête qu'elle avait notamment entamée dans *La saga des poules mouillées* (1981). Elle met en valeur la reconnaissance sociale que des écrivaines ont donnée à Violette Leduc, alors même que ses livres ne se vendaient pas auprès du public français. À la fin de la scène, alors que Nathalie Sarraute part à la recherche de Violette Leduc, Clara Malraux reste au café avec Simone de Beauvoir. Prenant comme point de départ la citation de Leduc, « ma mère ne m'a jamais donné la main » (*TC*: 116), leur discussion finale porte sur les rapports mères-filles, un des sujets de prédilection de Jovette Marchessault. De nouveaux liens d'affiliation s'élaborent ainsi, entre la littérature leducienne, les thèmes marchessaultiens et les figures littéraires de Malraux et de Beauvoir, établissant une nouvelle génération symbolique au cœur de la situation dramatique.

TABLEAU 11 : LA PASSION DE L'IMPOSSIBLE

Le dernier tableau de la pièce répond, par un effet de miroir, au premier tableau et conclut la traversée du devenir écrivaine de Violette Leduc et de Jovette Marchessault. Contrairement à Genet, difficile et arrogant dans le

premier tableau, ici les Malraux, Sarraute et Beauvoir encouragent chaleureusement Leduc à poursuivre l'écriture. Au lieu des longues tirades dramatiques dans lesquelles on sent cette dernière affligée et désœuvrée, une brèche lumineuse apparaît grâce au dialogue final entre elle et Simone de Beauvoir :

> SIMONE : Vous êtes une intellectuelle. Vous êtes un écrivain.
>
> VIOLETTE : *Je suis un rapace. Je n'aurai été qu'une montée de solitude.*
>
> SIMONE, *un peu fâchée* : Vous êtes publiée dans la revue *Les Temps modernes*. Mes amis me parlent de vous, Violette Leduc. Je sais que vous luttez avec acharnement pour écrire.
>
> VIOLETTE : Je résiste et je négocie avec ma paresse, avec ma folie. Comme on négocie en temps de guerre.
>
> SIMONE : Avez-vous travaillé aujourd'hui ?
>
> VIOLETTE : Oui. J'ai écrit à Jeanne D'Arc [sic], à Médée, à Phèdre […]
>
> SIMONE : Vous devriez écrire votre autobiographie ! […]
>
> VIOLETTE : Tout dire ! Tout ! […]
>
> SIMONE : […] Nous trouverons un titre, j'écrirai une préface… […] Je dirai qui vous êtes, ce qui m'a saisie dans votre écriture. Vous serez reconnue, Violette Leduc (*TC* : 148-149).

Le projet de Marchessault de remise en valeur de la littérature des femmes dépasse ici les frontières et les époques. La solidarité et le soutien affichés de Beauvoir à l'égard de Leduc, de même que l'allusion à Jeanne d'Arc, Médée et Phèdre, figures mythiques de combattantes, font écho à la bibliothèque des femmes dont partaient en quête les protagonistes de *La saga des poules mouillées* (1981). Enfin, à travers les derniers dialogues de la pièce, le « mentir-vrai » se révèle efficace alors qu'apparaît un discours extrathéâtral entre Marchessault et Leduc. Le dernier dialogue ainsi que quelques autres répliques, qui ne sont pas des citations, telles que « Foutez-moi la paix », « je construis quelque chose », « Ma main invente ma propre vie » (*TC* : 150), donnent l'impression que Marchessault « imprime sur la représentation le geste de sa propre lecture » (Sarrazac, 1995 : 43), que c'est elle qui dialogue avec Leduc, voulant l'encourager. Elle laisse toutefois la parole à Leduc pour terminer la pièce, avec une des plus célèbres phrases de l'écrivaine française : « [J]'ai fait le serment d'avoir la passion de l'impossible » (*TC* : 150). Avec *La terre est trop courte, Violette Leduc*, Jovette Marchessault travaille le « mentir-vrai » : elle fait éclater la ligne du temps historique de la vie de Leduc et elle nous dévoile des facettes du personnage en centrant son propos autour du thème de la censure. Telle une auteure-rhapsode, l'auteure québécoise utilise la citation

pour nous faire découvrir *une mémoire* de Violette Leduc avec laquelle des liens d'affiliation et de reconnaissance transcendent l'Histoire.

* * *

La saga des poules mouillées (1981) et *La terre est trop courte, Violette Leduc* (1982), deux œuvres théâtrales de Jovette Marchessault, résonnent avec le concept de génération symbolique développé par Françoise Collin. À travers les questions de transmission et d'affiliation, l'auteure met en valeur, dans ses pièces, des figures d'écrivaines marquantes et démontre que ses sujets sont porteurs d'un héritage féministe pluriel. De plus, en travaillant la citation et l'intertextualité, l'écriture dramatique de Marchessault représente « un espace d'inscription qui […] permet d'assumer le temps comme continuité et ouverture » (Collin, 2014 : 94). Ainsi nous est-il possible, grâce au travail de la dramaturge, de poursuivre l'articulation d'une pensée critique autour des œuvres artistiques et littéraires féministes des années 1970 et 1980 et d'observer dans quelle mesure elles peuvent avoir une influence sur les créations d'aujourd'hui. Malgré cela, en regard de la question de l'affiliation telle que la pose Collin, pourquoi le milieu théâtral québécois semble-t-il rarement enthousiaste à l'idée de remonter une pièce de théâtre féministe des années 1970 ou 1980 (voir Forsyth, 2009 : 53-54) ? Pourquoi les spectatrices québécoises n'ont-elles jamais eu droit à une reprise de *La saga des poules mouillées* alors que, chaque année, les théâtres québécois nous resservent un texte de Molière, vantant la contemporanéité des valeurs et des enjeux véhiculés ? Il faut « savoir que d'autres femmes furent là avant nous et qu'à notre tour, nous devons déployer le désir et le rêve de voir le statut et la condition des femmes changer » (Brossard, 2014 : 11). Ainsi est-il souhaitable, en tant qu'artistes et auteures féministes, de continuer d'approfondir cet « espace fait d'espacements » (Collin, 2014 : 105) qu'est la création artistique, puisqu'« être en contact avec des œuvres féministes permet d'assurer un relais entre auteures, lectrices et spectatrices d'aujourd'hui et d'hier » (Garneau et Morin, 2017 : 44). Soulignons à cet effet le travail, depuis quelques années, d'Annick Lefebvre, Marie-Ève Milot et Marie-Claude St-Laurent (le Théâtre de l'Affamée), de Catherine Léger ou encore d'Eugénie Beaudry, des dramaturges qui, comme Jovette Marchessault, agencent savamment imagination et réflexion critique pour offrir des univers poétiques, politiques et certainement émancipateurs. C'est là, dans la circulation des idées et des paroles, entre innovation, initiative et mémoire, que seront reconfigurées, puis suscitées à nouveau des générations symboliques de femmes.

BIBLIOGRAPHIE

Brossard Nicole (2014), « Au fil de la narration et des générations », dans Marie Carrière et Patricia Demers, (dir.), *Regenerations. Canadian Women's Writing/ Régénérations. Écriture des femmes au Canada,* Edmonton, University of Alberta Press, p. 3-20.

Burgoyne, Lynda (1991), « Biographie et théâtre chez Jovette Marchessault : du "mentir-vrai" », *Jeu : revue de théâtre,* nº 60, p. 111-120.

Collin, Françoise (1997), « Textualité de la libération. Liberté du texte », *Les Cahiers du CEDREF : Centre d'enseignement, d'études et de recherches pour les études féministes,* nº 6, p. 13-24.

Collin, Françoise (2014), *Anthologie québécoise, 1977-2000,* textes rassemblés et présentés par Marie-Blanche Tahon, Montréal, Éditions du remue-ménage.

Dufault, Roseanna, et Celita Lamar (dir.) (2012), *De l'invisible au visible. L'imaginaire de Jovette Marchessault,* Montréal, Éditions du remue-ménage.

Forsyth, Louise (1991), « Jouer aux éclats : l'inscription spectaculaire des cultures de femmes dans le théâtre de Jovette Marchessault », *Voix et images,* vol. 16, nº 2, p. 230-243.

Forsyth, Louise (2009), « *La nef des sorcières* (1976) : l'écriture d'un théâtre expérimental au féminin », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales,* nº 46, p. 33-56.

Garneau, Marie-Claude, et Julie-Michèle Morin (2017), « *La saga des poules mouillées* : ça continue ? », *Jeu,* nº 162, p. 41-45.

Gignoux, Anne-Claire (2006), « De l'intertextualité à l'écriture », *Cahiers de narratologie,* nº 13, p. 2-8.

Hersant, Céline, et Catherine Naugrette (2010), « Rhapsodie », dans Jean-Pierre Sarrazac *et al.* (dir.) (2010), *Lexique du drame moderne et contemporain,* Belval, Éditions Circé, p. 182-186.

Lamy, Suzanne (1984), *Quand je lis, je m'invente,* Montréal, l'Hexagone.

Leduc, Violette ([1946] 2014), *L'asphyxie,* Paris, Gallimard.

Lehmann, Hans-Thies (2002), *Le théâtre postdramatique,* Paris, l'Arche éditeur.

Lequin, Lucie (2012), « En quête d'une plénitude qui fait le son, parler pour soi : *La saga des poules mouillées* », dans Roseanna Dufault et Celita Lamar (dir.), *De l'invisible au visible. L'imaginaire de Jovette Marchessault,* Montréal, Éditions du remue-ménage, p. 207-225.

MARCHESSAULT, Jovette (1981), *La saga des poules mouillées,* Montréal, Éditions de la pleine lune.

MARCHESSAULT, Jovette (1982), *La terre est trop courte, Violette Leduc,* Montréal, Éditions de la pleine lune.

MARTEL, Kareen (2005), « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », *Protée,* vol. 33, nº 1, p. 93-102.

PELLETIER, Francine (1981), « La terre s'allonge, Violette Leduc », *La Vie en rose,* nº 4, p. 45-47.

POTVIN, Claudine (1991), « Entrevue avec Jovette Marchessault », *Voix et images,* vol. 16, nº 2, p. 218-229.

PRUNER, Michel (2009), *L'analyse du texte de théâtre,* Paris, Armand Colin.

RYNGAERT, Jean-Pierre (dir.) (2005), *Nouveaux territoires du dialogue,* Paris/Arles, Actes sud/Conservatoire national supérieur d'art dramatique.

SAINT-MARTIN, Lori (1991), « De la mère patriarcale à la mère légendaire : Triptyque lesbien de Jovette Marchessault », *Voix et images,* vol. 16, nº 2, p. 244-252.

SAINT-MARTIN, Lori (2002), *La voyageuse et la prisonnière. Gabrielle Roy et la question des femmes,* Montréal, Boréal.

SARRAZAC, Jean-Pierre (1995), *Théâtres du moi, théâtres du monde,* Rouen, Éditions Médianes.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *et al.* (dir.) (2010), *Lexique du drame moderne et contemporain,* Belval, Éditions Circé.

SARRAZAC, Jean-Pierre (1999), *L'avenir du drame,* Belfort, Éditions Circé/Poche.

SARRAZAC, Jean-Pierre (2005), « Le partages des voix », dans Jean-Pierre RYNGAERT (dir.) (2005), *Nouveaux territoires du dialogue,* Paris/Arles, Actes sud et Conservatoire national supérieur d'art dramatique, p. 11-16.

SERMON, Julie (2005), « Le dialogue aux énonciateurs incertains », dans Jean-Pierre RYNGAERT (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue,* Paris/Arles, Actes sud et Conservatoire national supérieur d'art dramatique, p. 31-35.

VOLDENG, Evelyn (1982), « L'intertextualité dans les écrits féminins d'inspiration féministe », *Voix et images,* vol. 7, nº 3, p. 523-530.

LAURA MULVEY, QUARANTE ANS PLUS TARD. REPENSER LE PLAISIR VISUEL DANS LA THÉORIE FÉMINISTE DU CINÉMA

Louis-Paul Willis

Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue

L'automne 2015 a marqué le quarantième anniversaire de la publication, dans la revue britannique *Screen,* de « Visual Pleasure and Narrative Cinema », article fondateur de Laura Mulvey. La date n'est pas sans importance : rares sont les articles qui conservent une influence aussi notable après quatre décennies. Il est donc fascinant de constater que le texte de Mulvey continue de générer des réflexions ainsi que de vifs débats sur la représentation filmique et médiatique de la féminité. Il demeure même l'un des plus cités et des plus débattus au sein des études cinématographiques, au point où le théoricien américain Todd McGowan affirmera que « *the many books and essays written in the wake of Mulvey's essay nearly constitute a minor industry within film studies*[1] » (2007 : 212, note 9). Puisant dans une pensée psychanalytique d'influence lacanienne, l'article de Mulvey se donnait comme objectif de situer les axes du plaisir et du regard qui guident la réception du cinéma populaire hollywoodien. L'auteure constate principalement que la femme se trouve posée comme objet de contemplation dans le cinéma populaire, qui serait produit pour un regard foncièrement masculin. Le spectateur retirerait de cette monstration un plaisir visuel déculpabilisé.

Les critiques ont abondé en réaction à l'article dès sa publication à l'automne 1975. Les propos de Mulvey ont notamment été remis en question par les détracteurs de l'approche psychanalytique, qui est perçue comme trop inductive dans son raisonnement, et trop peu empirique dans sa conception du spectateur.

1. « Les nombreux articles et ouvrages écrits dans le sillon de l'essai de Mulvey constituent pratiquement une industrie mineure au sein des études cinématographiques ». (Je traduis.)

Son article a également été attaqué par plusieurs féministes, qui lui reprochent avant tout sa généralisation du regard comme étant masculin[2] – si c'est le cas, demandent-elles, comment penser la spectatrice ? Malgré les nombreuses attaques qu'il a subies, le texte de Mulvey continue encore aujourd'hui d'infléchir les réflexions sur la représentation filmique et médiatique des femmes. Par contre, comme nous serons à même de le constater, l'idée d'un plaisir visuel au cinéma et dans les médias comporte des angles morts qu'il nous importe ici de démystifier. Car si certains constats effectués dans « Visual Pleasure and Narrative Cinema » demeurent difficiles à contredire, les assises théoriques sur lesquelles Mulvey s'appuie se révèlent aujourd'hui problématiques, ce qui mène certains penseurs plus contemporains à rejeter d'emblée sa contribution. Loin d'appuyer ce rejet, nous tenterons ici de mieux comprendre comment cet article fondateur peut être relu à travers une perspective féministe et psychanalytique contemporaine.

AU-DELÀ DU PLAISIR VISUEL

D'entrée de jeu, Mulvey montre ses couleurs : elle entend récupérer l'édifice théorique freudien et lacanien dans le but politique avoué de « détruire le plaisir et la beauté à travers l'analyse[3] » (1975 : 6). Elle se tourne alors vers la notion de scopophilie, qu'elle emprunte à Freud, afin de cerner ce qu'elle nomme le plaisir visuel. L'idée du plaisir visuel découle du plaisir scopique, ou scopophilie, concept qui apparaît dans les écrits freudiens dès 1905 dans les *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Mulvey rappelle succinctement ces réflexions initiales de Freud sur la pulsion scopique, qui intervient « de façon relativement indépendante par rapport aux zones érogènes, du plaisir de regarder-et-de-montrer » (Freud, [1905] 1987 : 119). Il est primordial de noter ici que la scopophilie se décline autour de

2. La plupart des critiques féministes visent à combler diverses lacunes notées dans le propos de Mulvey. C'est notamment le cas de Christine Gledhill (1978), Kaja Silverman (1980), Gaylin Studlar (1985) et Barbara Creed (1986), pour ne nommer qu'elles.

3. Affirmant vouloir récupérer la théorie psychanalytique comme arme politique afin de démontrer comment l'inconscient de la société patriarcale en est venu à façonner la forme filmique (Mulvey, 1975 : 6), l'auteure ira jusqu'à affirmer que « *it is said that analysing pleasure, or beauty, destroys it. That is the intention of this article* » (1975 : 8) ; « On dit souvent qu'analyser le plaisir ou la beauté, les détruisent. C'est le but de cet article » (Mulvey [1975] 2012a). Notons au passage que cet article a été publié en français sous forme abrégée dans le numéro 67 de la revue *CinémAction,* sous le titre « Plaisir visuel et cinéma narratif » (voir Mulvey, [1975] 1993). Il a également été traduit intégralement en français en deux parties dans la revue *Débordements* et sous le titre « Plaisir visuel et cinéma narratif, Laura Mulvey » (voir Mulvey, [1975] 2012a et [1975] 2012b). Nous aurons recours dans ce qui suit à la version initiale publiée dans *Screen*.

deux pôles : la scopophilie active (regarder) et la scopophilie passive (montrer). La notion de plaisir visuel proposée par Mulvey repose essentiellement sur l'idée d'une scopophilie active, qu'elle situe dans le contexte précis de la spectature cinématographique[4]. En examinant cette dynamique du regard, elle en arrive au constat suivant : l'érotisme au cinéma a été codifié en fonction d'une logique phallocentrique, où la masculinité connote l'action alors que la féminité connote la passivité et implique ce que Mulvey appelle le « to-be-looked-at-ness », ou « l'appel au regard[5] ». Si l'idée d'un plaisir visuel reposant sur l'exposition du corps féminin dans les médias visuels se révèle toujours pertinente aujourd'hui, il reste que chez Mulvey, cette notion demeure fondée sur l'idée d'une scopophilie active – une idée intrinsèquement liée à un sentiment de maîtrise du champ visuel qui serait recherchée par le spectateur. Sa perspective ne porte donc que sur l'un des deux pôles du plaisir scopique identifiés par Freud. Qu'en est-il alors de la scopophilie passive ? Comment penser la déclinaison passive de la pulsion scopique dans l'acte de spectature cinématographique ? Si le plaisir visuel, tel que le conçoit Mulvey, est tributaire de ce que Freud concevait comme la scopophilie active, comment pouvons-nous penser la manifestation d'une scopophilie passive au cinéma ? Et plus encore, quelle influence une telle réflexion peut-elle avoir sur la pensée féministe du cinéma ?

Ces questions ouvrent des problématiques qui nous confrontent directement avec certains écueils dans la pensée mulveyenne. En effet, « Visual Pleasure and Narrative Cinema » se situe plus largement au sein de ce que plusieurs nomment la « *Screen* Theory », c'est-à-dire le courant psychanalytique d'influence lacanienne qui a marqué la théorie du cinéma au cours des années 1970, avec pour principal pôle de diffusion la revue britannique *Screen*. Cette psychanalyse du cinéma, qui comptait parmi ses acteurs principaux des penseurs comme Christian Metz, Jean-Louis Baudry, Stephen Heath et, bien entendu, Laura Mulvey, s'attardait avant tout à des questions liées au regard et à l'idéologie tels qu'ils s'inscrivent

4. Nous entendons ici la spectature au sens où Martin Lefebvre la définit, soit comme « une activité, un acte, à travers quoi un individu qui assiste à la présentation d'un film – le spectateur – met à jour des informations filmiques, les organise, les assimile et les intègre à l'ensemble des savoirs, des imaginaires, des systèmes de signes qui le définissent à la fois comme individu et comme membre d'un groupe social, culturel » (1997 : 25).

5. Dans la traduction initiale (Mulvey, [1975] 1993), le « to-be-looked-at-ness » est traduit par le terme « le-fait-d'être-regardé ». Dans la traduction intégrale plus récente (Mulvey, [1975] 2012a et [1975] 2012b), le terme est plutôt traduit par « l'appel au regard ». Nous privilégions ici la seconde traduction puisqu'elle transmet de façon plus efficace la position érotisée de la femme qui n'est pas uniquement regardée, mais est également représentée *pour* être regardée.

dans le discours cinématographique. L'approche a été fortement critiquée à la fin des années 1980, mais elle continue de représenter l'essentiel de la théorie psychanalytique du cinéma aux yeux de plusieurs. Par contre, comme certains penseurs l'ont noté au cours des années 1990, la *Screen* Theory n'était pas tout à fait lacanienne – ou du moins, elle était fondée sur une lecture incomplète de la pensée élaborée par Jacques Lacan. Proposant diverses lectures et pistes de réflexion inspirées par la pensée lacanienne telle qu'elle s'articule notamment dans les séminaires, ces auteurs inaugurent ce que nous pourrions nommer la théorie lacanienne contemporaine du cinéma[6]. Mais même si ce courant théorique tend à réfuter tout simplement les constats effectués par Mulvey en 1975, la notion d'un plaisir visuel reposant sur une scopophilie active et prenant une féminité érotisée comme objet de contemplation demeure difficile à contredire dans notre paysage médiatique contemporain. Dans cette perspective, il paraît pertinent de partir des constats mulveyens sur le plaisir visuel afin de mettre de l'avant une approche féministe du cinéma qui puise dans la complexité et dans les nuances propres à l'approche psychanalytique. Si une telle relecture de Mulvey tarde à se manifester, il nous appartient alors de tenter de voir comment elle peut servir une réflexion féministe visant à mieux comprendre la représentation médiatique de la féminité.

Dans ce qui suit, il sera donc question d'explorer une pensée féministe et mulveyenne du cinéma telle qu'elle peut s'inscrire dans une perspective psychanalytique contemporaine, c'est-à-dire à la lumière d'un appareil théorique qui prend en compte les conceptions lacaniennes du désir, du fantasme, de la jouissance et du regard comme objet *a*[7] – des concepts qui étaient soit ignorés, soit exploités de manière erronée au sein de la *Screen* Theory. Malgré les nombreux débats qu'il a suscités et qu'il continue de provoquer, mais aussi sans doute à cause d'eux, « Visual Pleasure and Narrative Cinema » occupe une place

6. Pour une lecture détaillée sur cette théorie lacanienne contemporaine du cinéma, voir notamment Žižek (1989a, 1989b, 1992), Copjec (1989), Cowie (1997), McGowan (2003, 2007) et Willis (2016).

7. Pour Lacan, le désir est centré sur un objet à la fois impossible et insaisissable. Lorsque le sujet obtient un objet qu'il croit désirer, il se trouve confronté au fait que le désir n'est pas satisfait. Dans cette veine, pour Lacan, l'objet *a* représente un surplus que le sujet désirant projette sur un objet ; c'est, pour reprendre la formule de Žižek (qui paraphrase Lacan), « ce qu'il y a dans l'objet plus que l'objet » (Žižek, 2006 : 17). (Je traduis.) L'objet *a* est conséquemment à la fois objet *et* cause du désir. Le regard, que Lacan conçoit comme l'objet *a* de la pulsion scopique, sera détaillé dans ce qui suit. Voir entre autres Žižek (1989a) et McGowan (2007) pour plus de détails sur le concept d'objet *a*.

centrale – voire fondatrice – au sein de l'approche féministe du cinéma. On pourrait même dire de cet article qu'il périodise l'historique du mouvement féministe dans ses liens avec la théorie et l'étude du cinéma. Il est donc entièrement pertinent d'y revenir dans une perspective historique et épistémologique, d'autant plus qu'on voit encore certains écrits se fonder sur l'idée mulveyenne d'un plaisir visuel lié à la représentation de la féminité[8]. Comme c'est le cas chez Mulvey, on tend souvent à penser ce plaisir visuel en fonction d'un sentiment de maîtrise qui permettrait une objectivation de ce qui se révèle dans le champ visuel : une féminité érotisée et objectivée. Cependant, cette conception de la représentation de la féminité à l'écran évacue complètement la radicalité potentielle des discours visuels, puisqu'elle fait abstraction de la dimension passive de la pulsion scopique. Il s'agira donc ici de proposer un retour sur la pensée mulveyenne dans le but de mettre en relief l'idée qu'elle se fait du plaisir visuel. Par la suite, il sera question de la réarticuler autour des concepts lacaniens qui composent l'essentiel de la psychanalyse contemporaine du cinéma, le tout afin d'en arriver à poser le plaisir visuel en opposition avec son envers, que nous nommerons la jouissance scopique. Alors que le plaisir visuel mulveyen repose sur l'idée freudienne de la scopophilie active, la jouissance scopique renvoie plutôt à la scopophilie passive, beaucoup moins explorée au sein des théories féministes sur le cinéma. Cette opposition conceptuelle sera par la suite mise de l'avant dans une analyse féministe exploratoire de la dynamique scopique du film *Black Swan,* de Darren Aronofsky (2010). Par le biais de sa mise en scène frappante de la spécularité, ainsi que par sa représentation critique d'un personnage féminin soumis aux impératifs rigoureux des idéaux, ce film favorise une spectature peu habituelle fondée sur la jouissance scopique qui accompagne la manifestation filmique du regard.

MULVEY ET LA PENSÉE FÉMINISTE DU CINÉMA

La genèse de la pensée féministe du cinéma s'inscrit dans la deuxième vague du mouvement. Reconnue comme l'une des premières publications périodiques féministes sur le cinéma, la revue *Women and Film* voit le jour en 1972, avec

8. Cela est particulièrement vérifiable du côté des études médiatiques et culturelles. On retrouve des références à la notion de plaisir visuel notamment dans les ouvrages d'introduction aux études de la culture populaire (voir Storey, 2006), ainsi que dans certains écrits critiquant le phénomène de l'hypersexualisation des jeunes filles, par exemple (voir Durham, 2008 et Merskin, 2004).

une ligne éditoriale privilégiant l'étude des images stéréotypées de la féminité. À titre d'exemple, dans le premier numéro de la revue, Christine Mohanna décrit le cinéma comme une sorte de miroir social, miroir qui déforme l'image de la femme selon des stéréotypes restrictifs et répressifs. Elle affirmera entre autres que « *the screen reflects life, but in such concentrated magnitude that it seems more desirable than the original*[9] » (Mohanna, 1972 : 8), pour ensuite noter que « *male and female roles remain almost as rigid in 1971 as they were at the turn of the century when movies began*[10] » (1972 : 12). Claire Johnston rejettera rapidement cette approche purement sociologique dans son *Notes on Women's Cinema*, publié en 1973. Elle conçoit plutôt le cinéma comme un discours reçu par un spectateur qui, pour sa part, participe à la construction du sens. Loin de se limiter à refléter la réalité, le cinéma procède plutôt, selon Johnston, à une médiation audiovisuelle de cette dernière. Puisqu'une médiation repose sur des pratiques et des codes de signification, Johnston propose une approche multidisciplinaire du cinéma qui incorpore la psychanalyse et la sémiotique barthésienne. S'appuyant sur les idées puisées dans *Mythologies* (Barthes, 1957), elle constate que « *despite the enormous emphasis placed on woman as spectacle in the cinema, woman as woman is largely absent*[11] » (Johnston, [1973] 2000 : 25). Malgré le passage du temps, il reste encore aujourd'hui tout à fait pertinent de croire que, sous le processus mythifiant tel que Barthes l'entend, le cinéma désinvestit le signe « femme » de sa signification dénotative pour le remplacer par des signifiances connotatives, dont la plus importante serait d'être l'objet du désir masculin (Creed, citée dans Chaudhuri, 2006 : 26).

Cette notion d'un désir masculin dans les écrits féministes fondateurs sur le cinéma trouve un écho dans les écrits initiaux de Laura Mulvey. Elle note dès 1970 que « *the spectacle isn't prepared for anything other than passive spectators*[12] » (Mulvey, [1970] 2009 : 5), émettant ainsi une réflexion qui s'inscrit au cœur des travaux sur l'identification du spectateur ayant marqué la *Screen Theory*[13].

---

9. « L'écran reflète la vie, mais avec une telle ampleur qu'elle semble plus désirable que l'original. » (Je traduis.)

10. « Les rôles féminins et masculins demeurent presque aussi rigides en 1971 qu'ils l'étaient au tournant du siècle, alors que le cinéma débutait. » (Je traduis.)

11. « Malgré l'insistance du cinéma à représenter la femme comme spectacle, il reste que la femme comme femme y demeure largement absente. » (Je traduis).

12 « [L]e spectacle n'est préparé que pour des spectateurs passifs ». (Je traduis.)

13. L'ouvrage *Le signifiant imaginaire* de Christian Metz offre une réflexion étoffée entourant les dynamiques d'identification opérant chez le spectateur de cinéma. Pour plus de détails sur cette question, voir Metz (2002).

Les objets d'étude de Mulvey au cours de cette décennie jouent d'ailleurs un rôle considérable dans l'intégration de la théorie psychanalytique non seulement dans la pensée féministe, mais également dans le champ des études cinématographiques. Dans son article sur le fétichisme dans l'œuvre d'Allen Jones, par exemple, Mulvey effectue une récupération habile des théories freudiennes afin de poser comme fétichiste le regard porté par l'homme sur la femme dans les arts et les médias. En examinant l'exposition *Women as Furniture,* composée de statues créées par Jones de femmes partiellement dénudées – et bien entendu réifiées – prenant des poses à la fois passives et suggestives, Mulvey ne s'attarde pas tant à la nudité féminine en soi ni à l'objectivation flagrante de la femme au sein de cette exposition. Elle se montre beaucoup plus intéressée par ce qui n'est *pas* montré : « *Although every single image is a female form, not one shows the actual female genitals. Not one is naked. The female genitals are always concealed, disguised or supplemented in ways which alter the significance of female sexuality*[14] » (Mulvey, [1973] 2009 : 7)[15]. À travers son objectivation, le corps féminin se trouve fétichisé dans le but de pallier l'angoisse de castration du spectateur, conçu avant tout comme masculin. Mulvey avance que grâce à la présence d'objets à la fois rassurants et surprenants, Allen Jones peut éviter d'attirer l'attention du spectateur sur le sexe féminin, déplaçant ainsi l'attention potentiellement accordée à la castration imaginaire. Conséquemment, selon Mulvey, la conception freudienne du fétichisme éclaire de nombreux usages réifiants du corps féminin dans l'art et dans la culture. Elle affirme que « *the image of woman comes to be used as a sign, which does not necessarily signify the meaning "woman"*[16] » (Mulvey, [1973] 2009 : 11), une affirmation qui ne va pas sans rappeler l'analyse barthésienne proposée par Johnston. Même si Mulvey ne prête pas une attention particulière au cinéma dans ses publications initiales, elle pose les bases de sa réflexion autour de questions liées à un spectateur masculin contemplant une œuvre qui objectivise et fétichise la femme. La question du désir – et surtout du regard – masculin est donc implicite chez Laura Mulvey dès ses premiers écrits.

14. « Bien que chacune des images représente la forme féminine, aucune d'entre elles ne représente le sexe féminin. Aucune d'entre elles n'est entièrement nue. Le sexe féminin est toujours dissimulé, masqué ou complété de façon à altérer la signification de la sexualité féminine. » (Je traduis.)

15. Notons que ce sont les ouvrages d'Allen Jones qui ont inspiré les décors du Korova Milkbar dans le film *A Clockwork Orange* (Kubrick, 1972) ; Kubrick avait d'ailleurs demandé à Jones de concevoir les décors pour son film, mais ce dernier aurait refusé.

16. « L'image de la femme en est venue à être utilisée comme signe, qui ne signifie pas forcément "femme". » (Je traduis).

PLAISIR VISUEL ET « REGARD » MASCULIN

Avec « Visual Pleasure and Narrative Cinema », Mulvey procède à l'intégration définitive d'une influence psychanalytique au sein des réflexions féministes portant sur le regard au cinéma[17]. À la lumière d'un bref parcours à travers les théories freudiennes et lacaniennes, Mulvey propose de voir le cinéma comme le lieu d'une rencontre entre l'objectivation de l'autre, fondée sur la scopophilie en tant qu'instinct sexuel, et la fascination pour l'Autre, fondée sur la reconnaissance narcissique d'une image idéalisée à l'écran. Et comme Mulvey le constate, le désir s'articule à travers cette rencontre :

> *Sexual instincts and identification processes have a meaning within the symbolic order which articulates desire. Desire, born with language, allows the possibility of transcending the instinctual and the imaginary, but its point of reference continually returns to the traumatic moment of its birth : the castration complex*[18] (1975 : 11).

À partir de cette précision, Mulvey en vient à l'observation – centrale pour son article – selon laquelle la femme au cinéma est fortement codifiée : elle est castrée, confinée à la passivité et fétichisée afin de connoter l'appel au regard, comblant un désir voyeuriste foncièrement masculin tout en apaisant l'angoisse de castration déterminante pour le spectateur. Autrement dit, la culture populaire et le langage patriarcal dominant codifient l'érotisme de façon très distincte : alors que

---

17. Il importe de noter que cette intégration ne s'est pas faite sans écueils ; les débats persistent encore quant à la pertinence de la psychanalyse pour le féminisme. Au cours des années 1970, certaines féministes, dont Juliet Mitchell, militent pour la récupération de la psychanalyse par le féminisme afin de rendre ce dernier plus fort et mieux soutenu. Dans un ouvrage poursuivant la réflexion de Mitchell, Jane Gallop écrira d'ailleurs que « [*p*]*sychoanalysis* […] *can unsettle feminism's tendency to accept a traditional, unified, rational, puritanical self – a self supposedly free from the violence of desire. In its turn, feminism can shake up psychoanalysis's tendency to think itself apolitical but in fact be conservative by encouraging people to adapt to an unjust social structure* » (1982 : xii) ; « La psychanalyse peut déstabiliser la tendance qu'a le féminisme à accepter un moi traditionnel, unifié, rationnel et puritain – un moi prétendument libre de la violence du désir. À son tour, le féminisme peut bousculer la tendance qu'a la psychanalyse à se penser en termes apolitiques tout en encourageant, de façon conservatrice, les gens à s'adapter à une structure sociale inéquitable. » (Je traduis.) La présente relecture de Mulvey s'inscrit dans cette logique de conciliation.

18. « Par leur signification, les instincts sexuels et les processus d'identification articulent le désir au sein de l'ordre symbolique. Le désir, né avec le langage, ouvre la possibilité de transcender l'instinctuel et l'imaginaire, mais son point de référence revient toujours vers le moment traumatique de son apparition : le complexe de castration. » (Je traduis.)

la présence masculine connote l'action, la présence féminine connote le paraître. Mulvey note effectivement que « *the presence of woman is an indispensable element of spectacle in normal narrative film, yet her visual presence tends to work against the development of a story-line, to freeze the flow of action in moments of erotic contemplation*[19]» (1975 : 11). Du coup, à travers l'appel au regard qu'elle incarne, la femme se trouve à la fois fétichisée et objectivée.

À ce stade, il est pertinent de souligner que l'appel aux concepts freudiens (le fétichisme et la scopophilie) et lacaniens (l'identification spéculaire, l'imaginaire et le symbolique) amène Mulvey à relever deux objectivations de la femme opérant au cinéma : d'une part, le regard du spectateur est en « contact scopophilique direct » (Mulvey, 1975 : 13) avec la figure fétichisée de la femme, présentée comme objet érotique ; d'autre part, le regard du spectateur permet l'identification au personnage masculin diégétique. Autrement dit, le regard du spectateur se trouve manipulé, conditionné de manière à s'aligner sur celui du personnage masculin, qui lui aussi objective le personnage féminin diégétique. Mulvey poursuit en soulignant un degré de problématisation supplémentaire : étant donné sa différence et sa sexualité insondable, la femme représentée évoque nécessairement l'angoisse de castration, fondatrice de l'ordre symbolique et de la Loi du Nom-du-Père. Mulvey note alors que

> [*t*]*he male unconscious has two avenues to escape this castration anxiety : preoccupation with the re-enactment of the original trauma (investigating the woman, demystifying her mystery)* [...] ; *or else complete disavowal of castration by the substitution of a fetish so that it becomes reassuring rather than dangerous*[20] ([1975] 2012b : 13-14).

Ainsi, les solutions à l'angoisse de castration que pose la femme se trouvent soit dans le voyeurisme (investigation de la différence) ou dans le fétichisme (déni de la différence et transfert de l'objet). Dans les deux cas, c'est le regard, en tant que lieu de l'identification imaginaire et du voyeurisme symbolique, qui sous-tend

19. « La présence de la femme est donc un élément indispensable du spectacle dans les films narratifs classiques, et pourtant son impact visuel tend à empêcher le bon déroulement de l'histoire, à geler l'action en moments de contemplations érotiques. » (Je traduis.)«

20. « L'inconscient masculin a deux voies d'échappatoire à cette peur de la castration : soit en essayant de reconstituer le trauma originel (en enquêtant sur la femme, en essayant d'en percer le mystère) [...] ; ou le déni total de la castration par la substitution d'un objet fétiche, ou détournement de la figure représentée elle-même en objet fétiche, de manière à la rendre plus rassurante que dangereuse. » (Je traduis.)

la notion de plaisir visuel telle que Mulvey la définit. Ultimement, pour Mulvey, la position féminine connote l'image alors que la position masculine connote le regard, un constat qui aura des répercussions importantes tant pour les études de genre que pour les études cinématographiques.

Malgré les nombreuses critiques et remises en question adressées à l'endroit de « Visual Pleasure and Narrative Cinema », Shohini Chaudhuri voit dans l'approche mulveyenne des éléments qui s'appliquent encore à la production cinématographique, arguant que « *the representation of "Woman" as a spectacle to be looked at pervades visual culture*[21] » (2006 : 2). Mandy Merck (2007), pour sa part, considère le texte de Mulvey comme un manifeste plutôt que comme un article nuancé et pondéré. Tout en rappelant et en situant les principales critiques formulées à l'endroit de Mulvey, Merck porte attention à la forme de l'article en question, dans lequel elle perçoit certains éléments propres au discours polémique et programmatique du manifeste. À cet effet, elle souligne entre autres le ton parfois incendiaire de l'article, notamment le passage où Mulvey affirme vouloir détruire la beauté et le plaisir par l'analyse (Mulvey, 1975 : 8). Pour Merck, l'article de Mulvey se présente comme un point de départ, voire une genèse, de l'approche féministe du cinéma : elle cite Susan Suleiman, selon qui l'article est écrit au « je » tout en représentant un groupe (les femmes) ; son ton alterne entre l'agressivité et l'exhortation ; et, finalement, il préconise une pratique révolutionnaire et radicale du cinéma afin de perturber les idéologies et institutions culturelles existantes (Suleiman, 1990 : 17)[22]. De plus, les deux premiers sous-titres laissent transparaître les intentions radicales de l'auteure, la section A s'intitulant « A Political Use of Psychoanalysis » et la section B, « Destruction of Pleasure as a Radical Weapon » (Merck, 2007 : 10). Merck passe en revue plusieurs critiques du texte de Mulvey avant d'en venir à la conclusion selon laquelle l'importance accordée par les études cinématographiques à « Visual Pleasure and Narrative Cinema » est entièrement fondée. Au-delà des problèmes liés à la généralisation du spectateur comme étant masculin, et malgré les raccourcis empruntés et la petitesse du corpus étudié, le texte de Mulvey, par son ton et son approche, se donne comme résolument et avant tout un manifeste du mouvement féministe

21. « [L]a représentation de la "Femme" en tant que spectacle donné à voir demeure fortement imprégnée au sein de la culture populaire ». (Je traduis.)

22. Dans cette optique, Merck rappelle également les propos de Linda Kauffman, selon qui le manque d'objectivité du propos de « Visual Pleasure and Narrative Cinema » est partagé par les manifestes futuriste et surréaliste : « *The aim is to incite people to action* » (Kauffman, citée dans Merck, 2007 : 7) ; « Le but est d'inciter à l'action. » (Je traduis.)

du cinéma. Pour cette raison, le texte a réussi à lancer une vaste polémique sur le regard et le désir au cinéma. On pourrait d'ailleurs affirmer, comme le fait David Rodowick, que « Visual Pleasure and Narrative Cinema » ouvre un nouveau paradigme dans la théorie du cinéma : « *Foucault remarks that certain authors are "transdiscursive" in that they open problematics and set theoretical agendas that inaugurate whole fields of investigation. In this respect, we all owe a great debt to the work of Laura Mulvey*[23] » (Rodowick, cité dans Bergstrom et Doane, 1989 : 7). Cette reconnaissance envers Mulvey découle nécessairement de l'innovation dont elle fait preuve dans son recours à la psychanalyse, non seulement dans « Visual Pleasure and Narrative Cinema », mais également dans ses réflexions antérieures et ultérieures.

Mary Ann Doane fait partie des féministes qui ont tenté de pousser plus loin le débat ouvert par Mulvey. Dans « Film and the Masquerade : Theorizing the Female Spectator », son argumentation vise à se distancier d'une approche binaire masculin/féminin ou actif/passif. Elle propose plutôt un fonctionnement du regard qui serait fondé sur la proximité ou la distance entre le sujet et l'image, affirmant que « *it is in this sense that the very logic of the gaze demands a sexual division*[24] » (Doane, 1992 : 230). En effet, Doane aborde la question de la spectature féminine à partir du constat mulveyen selon lequel la femme tient le rôle d'image au cinéma. La spectatrice a alors deux choix, qu'elle décrit comme suit : « *the masochism of over-identification or the narcissism entailed in becoming one's own object of desire*[25] » (1992 : 240). Dans les deux cas, les solutions demeurent intenables d'un point de vue féministe ; l'auteure suggère donc que la spectatrice puisse se sortir de ce dilemme en considérant la représentation de la femme à l'écran comme une mascarade, proposant par le fait même une solution de rechange aux polarisations sexuelles et identitaires précédemment évoquées. Elle se fonde ici sur l'essai *Womanliness as Masquerade* de Joan Riviere, dans lequel la psychanalyste suggère que la féminité est en fait un masque qui sert à la fois à dissimuler les caractéristiques masculines chez la femme et à apaiser l'anxiété qu'elles

23. « Foucault remarque que certains auteurs sont "transdiscursifs" dans la mesure où ils ouvrent des problématiques et élaborent des agendas théoriques, inaugurant des champs d'études entiers. Dans cette optique, nous sommes tous redevables envers les travaux de Laura Mulvey. » (Je traduis.)

24. « [C]'est dans cette optique que la logique même du regard exige une division sexuée ». (Je traduis.)

25. « Le masochisme de la sur-identification ou le narcissisme engendré par le fait de devenir son propre objet de désir. » (Je traduis.)

pourraient provoquer chez l'homme[26]. Dans une perspective annonciatrice des études de genre, Riviere conçoit la féminité comme une identité construite socialement. Doane s'appuie sur cette notion de féminité comme mascarade dans le but d'affranchir la spectatrice d'une identification qui serait motivée par le narcissisme; elle tente plutôt, par son recours à Riviere, de générer une distance entre la spectatrice et la femme de l'écran, qui arbore une féminité que Doane compare à un masque pouvant être porté ou retiré (1992: 235).

Doane illustre son propos par le biais d'une analyse de la photographie *Un regard oblique* de Robert Doisneau (1948), à travers laquelle elle tente d'illustrer les structures et les dynamiques sexuées du regard au cinéma, qui inscrit en opposition le regard masculin (actif) et le regard féminin (absent). En effet, dans la photo de Doisneau, la femme occupe le centre de l'image et son regard semble à première vue être mis en évidence. Par contre, en observant plus attentivement la photo, on voit que c'est le regard de l'homme accompagnant la femme qui domine la photo et la dynamique visuelle qu'elle met de l'avant. En effet, le regard de l'homme, qui part de la droite de l'image, est fixé sur le tableau d'un nu se trouvant à gauche de l'image, le rendant visible et masculinisant du coup la position spectatorielle de la photo dans son ensemble. En contrepartie, comme l'explique Doane, « *the female gaze is left free-floating, vulnerable to subjection*[27] » (1992: 238). Bien que placé au centre du tableau, le regard féminin est coincé entre le sujet et l'objet du regard masculin, une dynamique que Doane compare à celle mise en place par le cinéma hollywoodien classique, qui donne une fausse impression de proéminence au regard féminin pour finalement le priver de tout pouvoir, le maintenant au contraire dans un espace inaccessible alors que le regard masculin est placé au centre du discours produit par l'image. L'auteure termine son article en affirmant qu'il serait tentant d'en conclure à l'impossibilité d'une position spectatorielle féminine, étant donné l'historique d'un cinéma qui s'en remet aussi fortement au voyeurisme, au fétichisme et à un idéal du moi concevable uniquement en termes masculins (1992: 240-241). Ainsi, tout en redéfinissant autour des propos de Riviere certains des paradigmes liés au regard

26. Notons ici que l'essai de Riviere, et plus précisément l'idée de la féminité comme mascarade, est à la base de la réflexion de Lacan sur la sexualité féminine. Comme le remarque Sean Homer, « *what the notion of masquerade foregrounds is not the* essential *identity of women but rather the* constructed *nature of that identity* » (2005: 101); « La notion de mascarade met de l'avant non pas l'identité essentielle et innée de la féminité, mais plutôt la nature construite de cette identité. » (Je traduis.)

27. « [L]e regard féminin est laissé en marge, vulnérable à la sujétion ». (Je traduis.)

et à l'objectivation de la femme au cinéma, Doane tend à réitérer et à perpétuer les prémisses conceptuelles proposées par Mulvey, soit la masculinisation du regard et la position réifiée de la femme en tant qu'objet érotique, servant à la fois un voyeurisme et un fétichisme inhérents à la position spectatorielle masculine. Mais avant tout, comme celui de Mulvey, le propos de Doane s'appuie sur certaines erreurs de compréhension de l'édifice théorique lacanien, erreurs qu'il nous importe à présent de mettre en lumière.

VERS UN FÉMINISME LACANIEN CONTEMPORAIN

La psychanalyse traditionnelle du cinéma, au sein de laquelle s'inscrit la *Screen* Theory dont relève à son tour l'article de Mulvey, se fonde largement sur la notion de stade du miroir, formulée par Lacan au début de sa carrière. Ce moment charnière inaugure la relation de l'individu avec l'image et, conséquemment, avec l'imaginaire[28]. Les théoriciens lacaniens du cinéma se sont largement basés sur cette dimension imaginaire de la spectature filmique, voyant le dispositif cinématographique comme un piège visuel servant à rendre invisible la structure symbolique (et idéologique) qui sous-tend l'existence sociale et culturelle. La pensée mulveyenne s'inscrit dans ce courant. Pour l'auteure, le plaisir visuel camoufle une dimension idéologique portée avant tout par la logique patriarcale. Par contre, comme McGowan (2007) le note bien, les réflexions théoriques s'inscrivant dans ce courant comportent des inexactitudes, la plus importante étant l'omission du Réel dans l'utilisation de l'édifice conceptuel lacanien[29]. Loin d'être mineure, cette interprétation incomplète du modèle lacanien aboutit à une psychanalyse du cinéma qui ignore la radicalité inhérente à son objet d'étude. Insistant sur l'importance du Réel pour une psychanalyse du cinéma, McGowan affirmera que « *the real provides the key for understanding the radical role that the*

28. La pensée lacanienne est traversée par l'idée selon laquelle l'existence humaine se décline en trois niveaux distincts : le symbolique, l'imaginaire et le Réel. L'introduction de l'ouvrage *The Real Gaze : Film Theory After Lacan* de Todd McGowan (2007 : 1-20) fournit une rétrospective fort bien articulée de cette facette de la psychanalyse de Lacan.

29. Le Réel est le troisième registre de l'existence humaine proposé par Lacan. Alors que le symbolique désigne le registre du langage et de la Loi, et que l'imaginaire désigne le registre des images et de leurs idéaux illusoires, le Réel désigne cet espace au-delà de la signification symbolique ou de la représentation imaginaire. C'est l'espace de la jouissance et du traumatisme, dominé par le pulsionnel.

gaze plays within filmic experience[30] » (2007 : 6). Il s'inscrit ainsi dans un courant de pensée né dans les années 1990, au sein duquel un intérêt accru a été porté sur les séminaires de Lacan plutôt que sur les écrits et sur l'essai sur le stade du miroir. Faisant référence à une rupture dans la pensée de Lacan, rupture qui se situe dans l'intérêt qu'il porte au Réel dans ses séminaires plus tardifs, et à l'omission de cet intérêt dans la psychanalyse traditionnelle du cinéma, Slavoj Žižek explique que « *the Lacan who served as a point of reference for these theories* […] *was the Lacan before the break*[31] » (1989b : 7). Joan Copjec renchérira en affirmant que le regard théorisé par la *Screen* Theory découle d'une « mauvaise interprétation précoce de Lacan » et en précisant que cette psychanalyse du cinéma, avec son spectateur tout-percevant (voir Metz 2002), « a opéré une sorte de "foucaldisation" de la théorie lacanienne » (Copjec, 1989 : 31)[32]. En somme, la *Screen* Theory a opéré sous la fausse impression que la vision par laquelle l'enfant se reconnaît était en fait un regard, alors que pour Lacan, le regard se pose comme une entité beaucoup plus radicale et fuyante[33].

Copjec note à cet effet que c'est dans le séminaire XI (*Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*), et non dans son essai sur le stade du miroir, que Lacan introduit sa conception du regard, qu'il définit comme un objet *a*. Ce séminaire est une pierre de touche de la théorie psychanalytique contemporaine du cinéma. En abordant l'inscription du sujet dans un champ scopique dont il n'a pas le contrôle, Lacan situe le regard non pas dans l'acte de *voir*, mais plutôt dans le fait d'*être* d'ores et déjà *regardé*. C'est donc dans la possibilité d'une rencontre avec le regard que se manifeste le désir scopique, puisque « ce regard que je rencontre […] est, non point un regard vu, mais un regard par moi-même

30. « Le Réel fournit la clé permettant de comprendre le rôle radical que joue le regard au sein de l'expérience filmique. » (Je traduis.)

31. « Le Lacan ayant servi de point de référence pour ces théories demeure le Lacan d'avant la rupture. » (Je traduis.)

32. Dans *Surveiller et punir,* Foucault (1975) se fonde sur le panopticon imaginé au XVIIIe siècle par Jeremy Bentham pour décrire de façon métaphorique le fonctionnement des sociétés disciplinaires. C'est ainsi qu'il introduit sa notion du panoptisme, qui découle d'une surveillance perpétuelle fondée sur l'idée d'un regard omniscient connotant à la fois pouvoir et autorité. Ce regard omniscient, qui permet la maîtrise d'un champ visuel donné, traverse effectivement la *Screen* Theory ; aux yeux de plusieurs penseurs contemporains, cette théorie se révèle alignée sur la pensée foucaldienne plus que sur une véritable pensée lacanienne.

33. Dans un rare ouvrage collectif en français consacré à la psychanalyse contemporaine du cinéma, Chiara Mangiarotti écrit d'ailleurs que « le cinéma, le plus immatériel des arts (c'est une projection de lumière) cache le plus immatériel des objets de la psychanalyse, le plus insaisissable et évasif : le regard » (2011 : 17).

imaginé au champ de l'Autre» (Lacan, 1973 : 98)[34]. En d'autres termes, le regard se pose comme l'objet d'un désir, intrinsèque au sujet, d'être vu. Insistant sur le fait que la fonction du regard est extérieure au sujet, Lacan affirme d'ailleurs que «ce qui me détermine foncièrement dans le visible, c'est le regard qui est au-dehors» (1973 : 121). L'analyse de la toile *Les ambassadeurs* de Hans Holbein effectuée subséquemment lui permet d'illustrer l'apparition du regard en tant que tache au sein du champ scopique. Cette toile comprend effectivement un objet anamorphique apparaissant au bas de l'image, au premier plan, qui prive le spectateur d'une observation qui serait accompagnée d'un sentiment de maîtrise sur l'objet. Lorsque le spectateur se rapproche du coin inférieur droit de la toile, et qu'il l'observe à partir d'un angle beaucoup plus étroit, l'objet informe se révèle être un crâne. Par le biais de cette tache anamorphique, l'objet regarde ; la tache nous montre que, «en tant que sujet, nous sommes dans le tableau littéralement appelés, et ici présentés comme pris» (Lacan, 1973 : 107). En somme, il n'est jamais possible de tout voir : en observant le tableau, le crâne nous échappe, et en observant le crâne, le tableau nous échappe. Lacan fonde ainsi sa conception du regard sur l'idée que tout champ visuel comporte un angle mort, un point à partir duquel notre emprise sur ce que nous voyons se trouve mise à mal. C'est cette conception lacanienne du regard qui est demeurée ignorée par la théorie du cinéma des années 1970 et 1980. Les réflexions plus récentes ont permis à la théorie du cinéma de prendre en considération des notions jusqu'alors laissées pour compte : plus précisément le regard, le Réel, l'objet *a,* le fantasme et la jouissance. Par contre, les nouvelles perspectives théoriques en lien avec le regard s'accompagnent d'un rejet catégorique des théories émises au cours des années 1970, dont celles de Mulvey, en raison de certains flous conceptuels. Nous verrons dans ce qui suit qu'il est tout de même possible de trouver un terrain d'entente entre ces deux positions.

La théorie lacanienne traditionnelle a effectivement souffert d'une confusion entre la *vision* de l'enfant devant le miroir et la notion du *regard*. Cette confusion mène Elizabeth Cowie à différencier les deux termes avec précision[35]. Comme

34. Il faut savoir que l'idée que se fait Lacan du regard n'est pas étrangère à la pensée sartrienne telle qu'elle s'exprime dans *L'être et le néant*. Lacan dira d'ailleurs que «le regard se voit – précisément ce regard dont parle Sartre, ce regard qui me surprend, et me réduit à quelque honte» (1973 : 98).

35. La confusion décrite par Cowie concerne en fait les termes «look» et «gaze» ; nous traduisons ici le premier par «vision» et le deuxième par «regard». En effet, dans son texte sur le stade du miroir, Lacan décrit la gestalt que l'image spéculaire procure à l'enfant ; il ne fait par contre

elle le spécifie, « *to look is merely to see whereas the gaze is to be posed by oneself in a field of vision*[36] » (Cowie, 1997 : 288). Partant de cette idée selon laquelle le regard est externe au sujet, elle ajoute que « *the pleasure of the scopic drive is first and foremost passive – the wish to be seen (in one's sex, finally)*[37] » (1997 : 288). Cette distinction a bien entendu des répercussions importantes sur la notion de plaisir visuel, que Mulvey perçoit comme un sentiment de maîtrise procuré par un prétendu regard objectivant. Quand on considère le regard plutôt comme un objet *a*, la spectature cinématographique, tout comme le désir qui le motive et le plaisir qui l'accompagne, se métamorphose profondément. Comme le dit Cowie, « *desire here is not the wish to see some particular thing, or even just to see, but to see what is being shown, what I cannot yet see but know is there to see*[38] » (1997 : 288). À la lumière de cette distinction cruciale, il devient évident que le regard dans sa conception traditionnelle au cinéma, en plus d'être davantage foucaldien que lacanien, s'apparente beaucoup plus à un acte de vision.

En somme, la méthodologie invoquant la pensée lacanienne proposée par les penseurs des années 1970 et 1980, particulièrement par ceux qui s'inscrivaient dans la *Screen* Theory, se révèle insatisfaisante. Ces théories ne doivent pas pour autant être rejetées en bloc ; elles conservent encore à la fois une influence intellectuelle et un objectif légitime. Ainsi faut-il se garder de renier l'ensemble de la contribution de Mulvey et des auteures féministes de cette époque qui s'inscrivent dans son sillage ; il faut plutôt réarticuler leurs propos autour d'une terminologie lacanienne contemporaine et adéquate. Si nous ne renonçons pas à la conception mulveyenne d'une féminité passive et érotisée au sein d'un certain cinéma populaire dominé par le discours masculin, il reste qu'il faut repenser le rôle du regard dans son sens lacanien. Au final, toute tentative de légitimation des idées véhiculées au cours des années 1970 et 1980 passe par une relecture

---

aucune mention du regard comme concept psychanalytique, renvoyant plutôt le lecteur à un acte de vision qui procure à l'enfant une première relation narcissique par le biais de l'identification primaire. Cowie s'attaque à cette confusion en précisant que « *the gaze is the inverse of the omnipotent look, which is the imperial function of the eye* » (1997 : 288) ; « Le regard est l'envers de la vision omnipotente, qui relève de la fonction impériale de l'œil. » (Je traduis.)

36. « Voir relève de la vision alors que le regard relève du fait de se poser soi-même dans un champ de vision. » (Je traduis.)

37. « Le plaisir lié à la pulsion scopique est d'abord et avant tout passif – le désir d'être vu (dans son propre sexe, au final). » (Je traduis.)

38. « Ici, le désir n'est pas tant le souhait de voir une chose particulière, ni même de voir tout simplement ; il s'agit du désir de voir ce qui est montré, ce que je ne peux pas encore voir mais que je sais qui est donné à voir. » (Je traduis.)

visant à en préciser certains termes. Ainsi, le regard tel qu'il est pensé par Mulvey se révèle plutôt être un acte de vision. En considérant le regard comme un objet *a,* et non comme un outil menant à une position de maîtrise visuelle sur l'objet, il devient évident que ce dernier ne peut être genré selon la dynamique suggérée par Mulvey. La femme ne peut être considérée comme l'objet du regard puisque c'est le regard lui-même qui est l'objet – quoique cet objet suppose un Autre, ou du moins une perspective imaginée au champ de l'Autre. Dans notre culture patriarcale, cet Autre est généralement imaginé comme masculin, justifiant la poursuite d'une critique féministe ancrée dans la pensée de Lacan[39]. Cette critique n'exclut cependant pas la possibilité que la vision puisse être genrée en fonction d'un plaisir visuel qui s'en dégage. La vision, qui découle de l'acte de voir, et que Cowie définit comme la fonction impériale du système visuel, procure effectivement à son sujet une position face au regard, position qui peut varier selon une multitude de facteurs subjectivants, dont le sexe et le genre. Devant cette précision, il faut valider le propos de Mulvey en le relisant à la lumière de la distinction entre le regard et la vision.

Il est possible de dégager une telle relecture à partir de l'analyse, déjà mentionnée, qu'effectue Mary Ann Doane de la photographie *Un regard oblique* de Robert Doisneau, et au sein de laquelle elle voit une manifestation criante de la problématisation d'un « regard » féminin. Puisque l'analyse de Doane s'inscrit dans le sillon de la *Screen* Theory, elle est assujettie aux confusions terminologiques que nous venons de recenser. Revoyons cette photographie afin de faire ressortir une mise en scène du regard en tant qu'objet *a*. En effet, à l'instar de la toile *Les ambassadeurs* de Hans Holbein, la photographie de Doisneau est un exemple efficace de l'incomplétude incontournable de l'image et de l'apparition d'un angle mort dans sa signification. En décrivant la posture analytique de Lacan, McGowan arrive à la conclusion selon laquelle « [*t*]*he existence of the gaze as a disruption (or stain) in the picture – an objective gaze – means that spectators never look on from a safe distance; they are in the picture in the form of this stain,*

39. En effet, malgré son statut externe au sujet et son aspect indépendant des identifications genrées du sujet, le regard demeure largement un vecteur de *transmission* des identités de genre dans la mesure où c'est le regard, en tant que possibilité d'être vu, qui soumet le sujet aux dictats et idéaux de la culture environnante. Autrement dit, le regard est un produit du symbolique par le biais duquel le sujet intériorise l'idéologie et, de ce fait, les idéaux d'un système phallocentrique.

implicated in the text itself[40] » (2007 : 7). Dans cette optique, la « disruption » au sein de la photographie de Doisneau se situe distinctement là où Doane situait le regard féminin – regard qui se révèle plutôt être un acte de vision. La signification de la toile échoue précisément là où se dirige cette vision de la femme, puisque l'objet observé nous est inaccessible. D'un point de vue féministe, il y a dans cette opposition des visions féminine et masculine un discours important sur le fantasme posé comme la version approchable de l'objet *a*[41]. Dans cette veine, alors que la vision de l'homme est dirigée vers un nu et que la direction de sa vision traverse précisément la présence de la femme, cette dernière a les yeux rivés sur une image dont nous ne voyons que l'envers, et qui du coup échappe au champ du visible (et de l'audible, puisqu'elle en parle). C'est dans l'inaccessibilité de l'objet apparaissant à la femme que s'inscrit la dynamique du désir au sein de la photographie. Qui plus est, comme l'image apparaissant à l'homme est de nature fantasmatique, et comme ce fantasme occupe l'attention de l'homme au point où il ne semble pas écouter ce que son interlocutrice a à lui dire, le spectateur se trouve dans une position privilégiée pour constater qu'« il n'y a pas de rapport sexuel » : le fantasme vient imposer une distance infranchissable entre les deux figurants (que l'on suppose être des conjoints). Pour Lacan, cette non-existence du rapport sexuel découle d'une nécessaire médiation du symbolique dans les rapports intersubjectifs et intersexuels. Žižek résume avec efficacité ce constat dans *The Plague of Fantasies*, lorsqu'il spécifie que « *even at the moment of the most intense bodily contact, lovers are not alone, they need a minimum of phanstasmatic*

40. «L'existence du regard en tant que rupture (ou tache) au sein de l'image – un regard objectif – implique que les spectateurs ne peuvent jamais observer depuis une distance sécuritaire ; ils sont dans l'image sous la forme de cette tache, impliqués dans le texte lui-même. » (Je traduis.)

41. Le fantasme, dans son sens lacanien, joue un rôle primordial dans la réflexion contemporaine sur le cinéma. Il est conçu comme une structure narrative à travers laquelle le sujet est amené à croire possible l'accès à l'objet *a*, l'objet perdu qui n'a jamais existé. Comme Elizabeth Cowie le note bien, le mot « fantasme » est dérivé du mot grec « phantasia » (φαντασία), terme dont la définition littérale – « ce qui se montre » – est reliée à l'acte de rendre visible (Cowie, 1997 : 127). Dans cette optique, « fantasy has come to mean the making visible, the making present, of what isn't there, of what can never *directly* be seen » (1997 : 128) ; « Le fantasme en est venu à signifier le fait de rendre visible, de rendre présent, ce qui est absent et qui ne peut jamais être *directement* vu". » (Je traduis.) Autrement formulé, le fantasme tente de mettre en scène l'objet *a* par le biais d'un scénario imaginaire. Pour plus de détails sur le fantasme, voir Cowie (1997), McGowan (2007) et Žižek (2008).

narrative as a symbolic support[42] » (2008 : 82), un énoncé qui cadre parfaitement avec la photographie de Doisneau.

Dès lors, la description accompagnant la photo au sein de l'article de Doane est à repenser. En effet, cette dernière écrit, à la suite du titre de la photographie, « *a dirty joke at the expense of the woman's look*[43]» (Doane, 1992 : 238). La femme demeure effectivement la première victime d'une blague visiblement masculine au sein de cette photographie. Par contre, en considérant le rôle de l'objet *a* comme l'angle mort qui fait dérailler le sentiment subjectif de spectature, et en tenant compte du rôle du fantasme dans l'impossibilité du rapport sexuel, on voit que l'homme se trouve également au centre d'une boutade. D'une part, alors que le champ de vision de l'homme, tout comme celui du spectateur masculin mulveyen, est occupé par une image (un fantasme) d'un nu, le champ de vision de la femme elle-même demeure inaccessible. L'audace de cette posture est poussée au point où la vitrine renvoie le reflet du cadre sans pour autant en refléter le contenu. Dans cette veine, le point mort de cette photographie se situe non pas au sein de la vision de la femme, mais dans la réflexion vide de l'objet qu'elle contemple. L'inaccessibilité de ce que voit la femme rappelle de façon frappante la définition lacanienne du regard et, plus précisément, la description qu'en fait McGowan lorsqu'il affirme que

> [*a*]*s the objet petit a in the visual field, the gaze is the point around which this field organizes itself. If a particular visual field attracts a subject's desire, the gaze must be present there as a point of an absence of sense. The gaze compels our look because it appears to offer access to the unseen, to the reverse side of the visible. It promises the subject the secret of the Other, but this secret exists only insofar as it remains hidden*[44] (2007 : 6).

42. « Même dans les moments de contacts corporels les plus intenses, les amants ne sont pas seuls ; ils nécessitent le support symbolique que leur procure la narration fantasmatique.» (Je traduis.)

43. « [U]ne blague vulgaire faite aux dépens de la vision de la femme ». (Je traduis). Notons encore une fois que les termes « look » et « gaze » sont utilisés de façon interchangeable dans l'article de Doane, attestant de nouveau de la confusion entre deux notions que Lacan considère comme diamétralement opposées.

44. « En tant qu'objet *a* dans le champ visuel, le regard est le point autour duquel ce champ s'organise. Lorsqu'un champ visuel donné attire le désir d'un sujet, le regard y est nécessairement présent en tant que point où le sens choit. Le regard attire notre vision parce qu'il semble offrir un accès à l'invisible, à l'envers du visible. Il promet au sujet le secret de l'Autre, mais ce secret n'existe qu'à travers son inaccessibilité. » (Je traduis.)

L'objet de la vision de la femme est au centre de la signification de ce tableau, et constitue parallèlement le point où cette signification échoue. Ainsi le regard en tant qu'objet *a* apparaît-il de façon frappante dans cette photo : la réflexion semble nous donner accès à l'invisible, c'est-à-dire à l'objet que voit la femme, mais cet accès demeure un point mort dans le champ visuel.

D'autre part, en considérant le regard dans sa conception lacanienne, la photo de Doisneau appelle une lecture différente – ou du moins supplémentaire – de celle offerte par Doane. Pour cette dernière, « *the faint reflection in the shop window of only the frame of the picture at which she is looking serves merely to articulate,* en abyme, *the emptiness of her gaze, the absence of her desire in representation*[45] » (Doane, 1992 : 238). Sa lecture féministe de la photo est donc partielle, puisque ce n'est pas la femme, mais bien l'homme de la photo – tout comme le spectateur masculin – qui est confronté à l'inaccessibilité du désir, tout en voyant son propre fantasme exposé et par le fait même banalisé. Le désir féminin est tout sauf absent de cette photo : il est le lieu d'inscription du regard que la photo renvoie au spectateur. La position centrale de la femme n'a donc rien d'un leurre, mais tout d'un discours aisément rattachable au féminisme : la vision de l'homme est aveuglée par un fantasme inatteignable (l'image d'un nu) alors que la femme « réelle » se trouve littéralement entre lui et l'objet de son fantasme. De plus, le fantasme mis en scène se révèle le fantasme masculin typique, voire stéréotypique ; un fantasme si commun qu'il peut aisément être présenté dans l'espace public et symbolique, dans une vitrine même, comme objet à vendre. Ce fantasme masculin, le tableau nu, détourne ainsi l'attention de l'homme de la radicalité inhérente à son objet de désir ; cette radicalité se situe dans l'inaccessibilité du désir de l'Autre. Il n'y a donc « pas de rapport sexuel » : la vision de la femme, dont l'objet nous est voilé, incarne l'angle mort de l'image, générant dès lors le désir.

Alors que la notion de plaisir visuel avancée par Mulvey, et récupérée par plusieurs penseurs depuis, décrit un plaisir illusoire lié à un sentiment de maîtrise par le regard (dans sa conception foucaldienne, finalement), ce plaisir visuel demeure nécessairement toujours illusoire et incomplet, puisqu'il n'est pensé qu'en fonction d'une scopophilie active. La féminité érotisée et « passivisée » typique des médias populaires n'échappe aucunement à cette logique. Aussi

45. « La vitrine, qui ne renvoie la réflexion que du cadre de l'image observée par la femme, ne fait qu'articuler, en abyme, le vide de son regard, l'absence de son désir dans la représentation. » (Je traduis.)

pouvons-nous penser au-delà de cette notion de plaisir visuel, qui se révèle inadéquate à la lumière des précisions conceptuelles précédentes, en nous attardant plutôt à ce que nous nommerons la jouissance scopique. Là où le plaisir visuel mulveyen repose sur la scopophilie active et sur la maîtrise visuelle qu'elle semble offrir, la jouissance scopique repose sur la déclinaison passive de la scopophilie, ou à ce que Todd McGowan nomme « *the reverse side of the visible*[46] » (2007 : 6). Le plaisir visuel est un leurre, un produit de l'imaginaire ; la jouissance scopique nous confronte à un certain Réel qui ébranle le leurre du plaisir visuel. Le désir cinématographique doit alors être pensé en lien avec la recherche de cette jouissance scopique, qui se terre derrière le fantasme et son rapport avec le regard en tant qu'objet *a*. Comme McGowan le laisse entendre, « *the gaze triggers the subject's desire because it appears to hold the key not to the subject's achievement of self-completion or wholeness but to the disappearance of self in the experience of enjoyment*[47] » (2007 : 11). Une posture féministe visant à penser le cinéma à travers une logique psychanalytique contemporaine peut très certainement s'inspirer du travail accompli par Laura Mulvey et par les penseuses et critiques qui se sont inscrites dans sa mouvance mais, pour ce faire, il faut nécessairement supplémenter l'idée d'un plaisir visuel qui permettrait à un spectateur masculin de ressentir une maîtrise visuelle vis-à-vis d'un objet de contemplation (féminin) autour duquel s'organise le champ visuel. Et s'il faut nécessairement laisser de côté la notion d'un regard subjectif permettant une telle maîtrise, il reste qu'il n'est pas nécessaire pour autant de se détourner, comme le font par ailleurs plusieurs penseurs lacaniens actuels, des questions se rapportant au miroir et à la spécularité. Il demeure tout à fait possible de les articuler à une pensée lacanienne contemporaine, comme nous le verrons maintenant.

SPÉCULARITÉ ET JOUISSANCE SCOPIQUE DANS *BLACK SWAN*

Pour la plupart, les réflexions psychanalytiques contemporaines sur le cinéma se sont effectivement détournées de la question du miroir et de la spécularité. Sans doute aura-t-on voulu se distancier activement de ce qui s'est fait dans les années 1970. Par contre, un film comme *Black Swan* (Aronofsky, 2010), dont les résonances psychanalytiques sont criantes, appelle une réflexion qui vise à

46. « [L]'envers du visible ». (Je traduis.)

47. « Le regard déclenche le désir du sujet non pas parce qu'il promet au sujet la plénitude et la réalisation, mais plutôt parce qu'il lui promet sa disparition dans l'expérience de la jouissance. » (Je traduis.)

concilier la question du miroir au cinéma avec une pensée à la fois féministe et lacanienne plus actuelle. Ce film semble même permettre de concilier la psychanalyse plus contemporaine, préoccupée par la notion du regard et de l'objet *a*, et l'objet miroir qui se trouve au cœur de la théorie des années 1970. Le film se centre sur Nina (Nathalie Portman), une jeune ballerine qui semble ne vivre que dans le but de parfaire son art. Lorsque le metteur en scène du ballet de New York, Thomas (Vincent Cassel), prépare une nouvelle production du *Lac des cygnes,* Nina obtient le rôle principal. Par la recherche d'une perfection inatteignable nécessaire à son rôle, Nina, un personnage dont le nom même renvoie à l'enfance par son homonyme espagnol, *niña,* incarne une lutte violente entre le moi, l'idéal du moi et le moi idéal. Dans ce contexte, le miroir sert de médiateur entre ce moi idéal, c'est-à-dire l'image spéculaire idéalisée, et l'idéal du moi, c'est-à-dire l'idéal reposant sur les exigences parentales, sociales, culturelles et symboliques. Ces deux instances sont fondées sur la notion du regard: devant le miroir, l'enfant est déjà soumis à un regard externe – celui de la mère qui confirme la reconnaissance de l'image spéculaire. En société, l'individu est assujetti à l'omniscience de l'ordre symbolique qui s'impose à travers l'idéal du moi. Dans *Black Swan,* le rapport oppressif entre Nina et les idéaux s'exprime par son dédoublement spéculaire, renforçant l'importance de la figure du miroir et de son rôle dans le film. Dans un mémoire de maîtrise consacré à cette question, Mélina Malo cite d'ailleurs Geoffrey Nowell-Smith, selon qui « la réflexion dans le miroir devient le moyen par lequel l'identité (des personnages et du spectateur) est variablement dédoublée, séparée et recomposée » (Nowell-Smith, cité dans Malo, 2013: 45). Il est dès lors évident que, à plusieurs moments dans le film, ce dédoublement confronte Nina (et le spectateur) à l'apparition du regard comme perspective insaisissable. Cette confrontation a des résonances féministes en raison de la pression qui est exercée sur Nina dans la performativité d'une féminité posée comme spectacle. Dès lors, l'utilisation du miroir et l'apparition du regard dans le film d'Aronofsky permettent de mettre à distance la position spectatorielle typiquement mulveyenne: le plaisir visuel laisse la place à ce que nous avons défini sommairement ici comme étant une jouissance scopique.

La séquence onirique qui ouvre le film permet déjà de saisir la dynamique scopique qui animera sa suite. On retrouve Nina devant un auditoire invisible, et d'emblée le spectateur peine à saisir la source de sa propre perspective: il ne sait ni où il se situe ni ce qu'il regarde puisque Nina est présentée tantôt à contre-jour, tantôt morcelée afin de centrer l'attention sur ses jambes. Lorsque nous voyons enfin le visage de Nina, un contrechamp nous plonge à nouveau

dans une tension entre notre vision spectatorielle et l'apparition d'un regard insaisissable. Dans un plan qui semble subjectif en raison du mouvement de la caméra, mais qui se révèle ensuite être en focalisation externe, on voit Rothbart qui se dirige vers Nina pour se placer derrière elle. Le plan fait un mouvement circulaire rapide, et Nina, qui ne voit toujours pas l'homme derrière elle, regarde la caméra pendant une fraction de seconde, semblant retourner au spectateur sa propre vision. La posture de Rothbart, qui paraît dominante et objectivante ne serait-ce que par le fait qu'il la voit sans être vu (à l'instar du spectateur), se trouve problématisée par ce regard que Nina dirige vers la caméra. Une danse à deux s'ensuit, sans que la vision de Nina se pose de façon résolue sur Rothbart ; elle demeure en quelque sorte « soumise » à la vision du protagoniste masculin, et conséquemment au spectateur masculin. Lorsque Rothbart se métamorphose en hibou géant et menaçant, ses yeux percent l'obscurité des images filmées à contre-jour, et la danse se poursuit à travers cette même tension entre vision et regard, entre le voir masculin et l'être-vu féminin. Bien que cette séquence ne soit pas particulièrement cauchemardesque, elle instaure une thématique inquiétante dans le film, axée sur la polarisation entre regard et vision. D'ailleurs, comme Mangiarotti le note dans son introduction, le regard « nous apparaît seulement quand la réalité vacille et devient inquiétante ou se matérialise dans l'hallucination du psychotique. Le regard, de par son statut, est invisible : c'est une condensation de jouissance extraite du champ perceptif » (Mangiarotti, 2011 : 17). Cette affirmation permet d'apparenter la manifestation du regard à une jouissance scopique. *Black Swan* met en scène une telle hallucination psychotique, et l'utilisation qui y est faite du miroir dans plusieurs séquences cruciales confronte le spectateur à une spectature peu conventionnelle, ainsi qu'à une dynamique des regards inhabituelle.

Cette spectature inhabituelle se poursuit d'ailleurs dès le réveil de Nina, à la suite de la séquence d'ouverture onirique qu'on vient d'évoquer. Alors qu'elle s'installe devant un miroir triptyque pour effectuer une séance d'étirements, une silhouette sombre passe furtivement à l'avant-plan et perturbe momentanément le sentiment de maîtrise sur le champ visuel qui s'offre au spectateur (de telles perturbations parsèment d'ailleurs le film). Quelques secondes plus tard, le miroir triptyque nous révèle qu'il s'agissait en fait d'Erica, la mère de Nina. Fait intéressant, cette image spéculaire, la première d'une longue série, nous place déjà devant la thématique du double, une thématique fondatrice à la fois de la figure du miroir et de la folie de Nina. Non seulement le miroir réfléchit-il l'image de Nina, mais en plus il est possible de distinguer deux réflexions d'Erica à travers

le jeu de miroirs. Ainsi, la première apparition de la mère dans le film est fort inhabituelle. Initialement une silhouette furtive, elle est ensuite réfléchie sans que nous la voyions en personne. Présence obscure et inquiétante, elle sera vêtue de noir dans chacune des séquences où elle apparaîtra par la suite. À l'instar de Lily, la jeune danseuse qui se joint à la compagnie et qui sera rapidement perçue comme une rivale, ou même comme Beth, la danseuse étoile déchue, Erica est toujours habillée de manière à faire contraste à Nina qui, elle, est généralement vêtue d'un blanc virginal ou d'un rose pâle rappelant sa position de jeune fille. À plusieurs reprises dans le film, on peut saisir l'influence tyrannique qu'Erica exerce sur sa fille. On pourrait aisément affirmer à ce sujet que le plus gros poids imposé à Nina demeure celui de ce regard évasif posé sur elle. Ce regard est le lieu de l'instauration d'un idéal du moi inatteignable, problématisé par la dynamique visuelle mise de l'avant dans le film.

La spécularité occupe donc une place centrale dans *Black Swan* ; les plans présentant un reflet ou un double sont d'ailleurs beaucoup trop nombreux pour être recensés et discutés ici. Par contre, il importe d'aborder une des séquences cruciales du film : celle où Thomas prépare la mise en scène de son adaptation du *Lac des cygnes*. Cette séquence inclut des plans circulaires au sein d'un décor comprenant deux murs en miroir. Il est possible de voir ici le profond changement que la technologie numérique a opéré au cinéma, en relation avec ce qu'André Gaudreault et Jean Châteauvert qualifient d'un « émouvant mélange de fascination et de crainte » (1996 : 93) par rapport au miroir. En effet, la caméra tourne autour de Nina, passant à de nombreuses reprises devant les miroirs muraux, sans que la caméra ou l'équipe technique soient révélées à la vision. Bien entendu, de tels plans auraient été impensables avant l'arrivée du traitement numérique des images en postproduction. Comme Mélina Malo le note bien, « la dissimulation du dispositif, alors que celui-ci devrait se réfléchir dans le miroir en vertu des lois de la physique, procède sur un mode tout aussi réflexif que celui de son dévoilement » (2013 : 86). Elle précise sa pensée en ajoutant que « l'effet métacinématographique est fonction de la connaissance ou non du spectateur de la difficulté du plan » (2013 : 86). Pour un œil averti, ces images sont donc aussi choquantes que si la caméra était révélée : elles confrontent le spectateur à l'impossibilité de retracer le point à partir duquel se saisit sa perspective. Sur le plan psychanalytique, ajoutons que l'illusion de maîtrise liée à une spectature omnisciente cède la place à un certain malaise, puisqu'il n'est plus possible de situer la vision, qui est alors soumise au regard. En somme, le quatrième mur n'est pas brisé, il est plutôt colmaté ici : l'espace filmique devient hermétique

et génère un sentiment de claustrophobie chez le spectateur – un sentiment de malaise qui demeure central dans la réception de ce film.

Le sentiment anxiogène lié à la folie psychotique de Nina résonne de façon impressionnante dans la forme même de *Black Swan*. La réception du film dévoile un discours fort intéressant sur le cinéma lui-même. Aronofsky nous confronte à la tension entre vision et regard, entre les dimensions active et passive de la pulsion scopique, et entre l'acte de voir et le fait d'être vu. En plus des plans précédemment discutés, *Black Swan* comprend plusieurs plans au sein desquels la psychose de Nina se manifeste par le biais de son reflet dans le miroir. Par exemple, au moment où l'on met les touches finales à son costume avant la première, Nina se trouve devant deux miroirs face à face qui génèrent une mise en abyme infinie. Elle aperçoit alors un de ses reflets qui se gratte l'omoplate gauche, alors que les autres reflets (et elle-même) demeurent immobiles. Au-delà du défi technique évident, cette scène confronte le spectateur à la nature même de sa spectature et de la vision qui la sous-tend. Troublée par cette hallucination, Nina se tourne vers le miroir derrière elle (et donc, une fois de plus, vers la caméra), semblant vouloir valider ce qu'elle vient de voir. Ce faisant, elle semble nous regarder à travers la surface du miroir. Le plan suivant effectue un saut d'axe, nous plaçant soudainement dans un rapport de cent quatre-vingts degrés avec le plan précédent. Il devient alors peu évident de distinguer les réflexions spéculaires entre elles, et le spectateur se trouve à nouveau confus quant à la source de sa propre perspective spectatorielle. Pour ce dernier, il y a une réflexivité inhérente dans cette séquence puisqu'elle révèle le même hermétisme que celle précédemment abordée, tout en problématisant la source d'où se saisit la perspective. Une autre séquence très semblable se présente d'ailleurs quelques instants plus tard, alors que Nina se trouve seule dans le studio de pratique. Cette fois, les mouvements de sa réflexion spéculaire sont décalés par rapport à ses propres mouvements. Plus subtile, cette dissonance psychotique entre les mouvements de Nina et ceux de sa réflexion spéculaire tend à mettre en relief la nature illusoire de la spectature filmique elle-même.

En fin de compte, *Black Swan* explore l'enfer d'une psychose liée à la recherche d'une perfection inatteignable. Cette recherche d'une maîtrise de soi peut être apparentée à la recherche de la maîtrise visuelle propre à la spectature cinématographique, et explorée par la théorie lacanienne des années 1970. Cette théorie se centrait sur la tension entre le symbolique et l'imaginaire, au détriment du Réel. Mais dans le film, la perfection que vise Nina se manifeste finalement dans l'abandon à une jouissance traumatique et, conséquemment,

au Réel. Autrement dit, la perfection tant convoitée se situe non pas dans la recherche névrotique d'un idéal inatteignable, dicté à la fois par un idéal du moi issu du symbolique et le moi idéal propre à l'imaginaire, mais plutôt dans l'absence de logique, dans le pouvoir du pulsionnel et dans la perte de soi au profit de la jouissance traumatique propre au Réel. De façon analogique, du côté de la réception du film, la spectature cinématographique recèle une jouissance scopique qui se situe non pas dans une maîtrise visuelle illusoire propre à la vision, mais plutôt dans la manifestation troublante du regard comme ce lieu où le film prend en compte notre acte de spectature. Ce regard qui, comme l'indique Mangiarotti, se présente comme une « condensation de jouissance extraite du champ perceptif » (2011 : 17). Ainsi, plus les paysages médiatiques produisent l'idéal d'une féminité passive et figée dans une posture érotisée, le tout dans le but de satisfaire une vision omnisciente résolument masculine, plus les images produites – parce qu'elles sont impossibles sans manipulations techniques et créent une sorte d'étrangeté visuelle – rendent infranchissable la distance entre l'idéal généré par elles et le sentiment de maîtrise visuelle. L'approche psychanalytique contemporaine démontre avec efficacité que si la notion de plaisir visuel avancée par Mulvey, et récupérée par plusieurs penseurs depuis, décrit un plaisir illusoire lié à un sentiment de maîtrise par la vision, ce plaisir visuel demeure nécessairement incomplet. L'objet de la vision, tout aussi passif et érotisé qu'il puisse se révéler, échappe toujours à la maîtrise visuelle par le biais d'un point mort, lieu du désir de l'Autre. La femme-objet décrite par Mulvey n'échappe pas à cette logique : en tant que fantasme dissimulant le regard comme objet *a,* elle s'inscrit nécessairement comme le lieu d'un point mort dans l'image. Le plaisir visuel mulveyen se révèle conséquemment un concept partiel, qu'il faut compléter au moyen de son antithèse, la notion d'une jouissance scopique ici postulée. Le bref parcours analytique proposé du film d'Aronofsky permet de situer une telle jouissance scopique dans son traitement d'une féminité « spectacularisée » – c'est-à-dire la ballerine soumise à de stricts impératifs liés à son apparence.

Pour terminer, le film d'Aronofsky se montre exemplaire d'un cinéma qui remet en question l'acte de spectature tout autant que le plaisir visuel lié à la représentation de la féminité. Exemple d'un certain cinéma contemporain qui veut confronter son auditoire plutôt que de le conforter, *Black Swan* permet de penser le désir cinématographique autour d'une potentielle jouissance scopique – c'est-à-dire autour d'une logique où l'objet *a* est pensé précisément pour ce qu'il est : la source du désir *et* son catalyseur. La psychanalyse contemporaine du cinéma est donc pertinente à l'heure de repenser et critiquer la représentation

« passivisée » de la féminité. Cette critique ne peut effectivement pas se fonder uniquement sur une approche conceptuelle privilégiant le plaisir visuel évoqué par une féminité érotisée ; il importe de penser l'envers de ce plaisir visuel qui se manifeste dans les représentations plus radicales de la féminité. Par le biais de sa monstration d'un certain « envers du visible », où la réalité troublante des exigences liées à la féminité telle qu'elle s'incarne dans la figure de la ballerine est révélée, *Black Swan* refuse à son spectateur la simplicité d'un plaisir visuel typique. À la lumière de notre bref parcours analytique du film, l'idée proposée d'une jouissance scopique pourrait bien être l'antithèse du plaisir visuel mulveyen : alors que le plaisir visuel se fonde sur la possibilité de tout montrer afin de générer l'illusion d'une maîtrise par la vision, la jouissance scopique se manifeste au cinéma par le biais de l'inconfort que génèrent chez le spectateur les diverses manifestations d'un regard évanescent, qui problématise la perspective spectatorielle. En insistant sur la perte de contrôle liée au regard, *Black Swan* livre un discours *sur* le cinéma et son spectateur, longtemps pensé comme masculin en raison d'une conception erronée du regard. Par le fait même, et à travers son discours sur la spécularité cinématographique, ce film appelle non seulement une lecture psychanalytique contemporaine plus poussée ; il justifie également un retour sur le miroir et son effet. À la lumière d'une telle analyse, il appert que la théorie psychanalytique contemporaine du cinéma pourrait se permettre de revenir sur le « Lacan du miroir », tout en restant fidèle au « Lacan des séminaires et du Réel ». Mais surtout, il faut se garder de rejeter intégralement l'héritage de Laura Mulvey. Cet héritage mérite plutôt d'être profondément examiné de nouveau et mis en lien avec l'opposition entre un plaisir visuel illusoire, lié à une scopophilie active, et une jouissance scopique liée à une scopophilie passive. Les pistes de réflexion ainsi ouvertes permettent de mieux jauger les nouvelles formes de radicalité dans le cinéma contemporain et, surtout, dans la spectature qu'il met de l'avant.

BIBLIOGRAPHIE

ARONOFSKY, Darren (2010), *Black Swan,* Fox Searchlight Pictures, fiction, DVD, couleur, 108 min.

AULAGNIER, Piera (1975), *La violence de l'interprétation : du pictogramme à l'énoncé,* Paris, Presses universitaires de France.

BARTHES, Roland (1957), *Mythologies,* Paris, Seuil.

BERGSTROM, Janet, et Mary Ann DOANE (1989), « The female spectator : Contexts and directions », *Camera Obscura,* vol. 7, n°s 2-3, p. 5-27.

CHAUDHURI, Shohini (2006), *Feminist Film Theorists : Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed,* New York, Routledge.

COPJEC, Joan (1989), « Le sujet orthopsychique : théorie du film et réception de Lacan », *Hors cadre,* vol. 7, p. 27-50.

COWIE, Elizabeth (1997), *Representing the Woman : Cinema and Psychoanalysis,* Minneapolis, University of Minnesota Press.

CREED, Barbara (1986), « Horror and the Monstrous Feminine : An Imaginary Abjection », *Screen,* vol. 27, no 1, p. 44-71.

DOANE, Mary Ann (1992), « Film and the Masquerade : Theorizing the Female Spectator », dans John CAUGHIE (dir.), *The Sexual Subject : A Screen Reader in Sexuality,* Londres, Routledge, p. 227-243.

DURHAM, Meenakshi Gigi (2008), *The Lolita Effect : The Media Sexualization of Young Girls and What We Can Do About It,* New York, The Overlook Press.

FOUCAULT, Michel (1975), *Surveiller et punir. Naissance de la prison,* Paris, Gallimard.

FREUD, Sigmund ([1905] 1987), *Trois essais sur la théorie sexuelle,* traduit de l'allemand par Philippe Koeppel, Paris, Gallimard.

GALLOP, Jane (1982), *The Daughter's Seduction : Feminism and Psychoanalysis,* Ithica (NY), Cornell University Press.

GAUDREAULT, André, et Jean CHÂTEAUVERT (1996), « Le corps, le regard et le miroir », *Semiotica,* vol. 112, n°s 1-2, p. 93-107.

GLEDHILL, Christine (1978), « Recent developments in feminist film criticism », *Quarterly Review of Film Studies,* vol. 3, nº 4, p. 457-493.

HOMER, Sean (2005), *Jacques Lacan,* New York, Routledge.

JOHNSTON, Claire ([1973] 2000), « Women's cinema as counter-cinema », dans E. Ann KAPLAN (dir.), *Feminism & Film Theory,* Oxford, Oxford University Press, p. 22-33.

LACAN, Jacques (1973), *Séminaire XI (Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse),* Paris, Seuil.

LEFEBVRE, Martin (1997), *Psycho. De la figure au musée imaginaire : théorie et pratique de l'acte de spectature,* Paris, L'Harmattan.

MALO, Mélina (2013), « L'écran argenté. Étude sur l'utilisation du miroir au cinéma, suivie de l'analyse de *Black Swan* de Darren Aronofsky ». Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval.

MANGIAROTTI, Chiara (2011), « Introduction », dans Jacques-Alain MILLER (dir.), *Lacan regarde le cinéma, le cinéma regarde Lacan,* Paris, La cause freudienne (coll. « Rue Huysmans »), p. 15-21.

MCGOWAN, Todd (2003), « Looking for the gaze : Lacanian film theory and its vicissitudes », *Cinema Journal,* vol. 42, nº 3, p. 27-47.

MCGOWAN, Todd (2007), *The Real Gaze : Film Theory After Lacan,* New York, SUNY Press.

MERCK, Mandy (2007), « Mulvey's Manifesto », *Camera Obscura,* vol. 22, nº 3, p. 1-23.

MERSKIN, Debra (2004), « Reviving Lolita ? A Media Literacy Examination of Sexual Portrayals of Girls in Fashion Advertising », *American Behavioral Scientist,* vol. 48, nº 1, p. 119-129.

METZ, Christian (2002), *Le signifiant imaginaire,* Paris, C. Bourgois.

MOHANNA, Christine (1972), « A one-sided story : women in the movies », *Women and Film, v*ol. 1, p. 7-12.

MULVEY, Laura ([1970] 2009), « The spectacle is vulnerable : Miss World, 1970 », *Visual and Other Pleasures,* New York, Palgrave MacMillan, p. 3-5.

MULVEY, Laura (1975), « Visual pleasure and narrative cinema », *Screen,* vol. 16, nº 3 (automne), p. 6-18.

MULVEY, Laura ([1975] 1993), « Plaisir visuel et cinéma narratif », traduit de l'anglais par Valérie Hébert et Bérénice Raynaud, *CinémAction,* « 20 ans de théories féministes sur le cinéma », nº 67, p. 17-23.

MULVEY, Laura ([1973] 2009), « Fears, fantasies and the male unconscious or "You don't know what is happening, do you, Mr Jones ?" », *Visual and Other Pleasures,* New York, Palgrave MacMillan, p. 6-13.

Mulvey, Laura ([1975] 2012a), « Plaisir visuel et cinéma narratif, Laura Mulvey. Première partie », traduit de l'anglais par Gabrielle Hardy, *Débordements,* 20 février, http://www.debordements.fr/spip.php?article25

Mulvey, Laura ([1975] 2012b), « Plaisir visuel et cinéma narratif, Laura Mulvey. Seconde partie », traduit de l'anglais par Gabrielle Hardy, *Débordements,* 26 mars, http://www.debordements.fr/spip.php?article42

Silverman, Kaja (1980), « Masochism and subjectivity », *Framework : The Journal of Cinema and Media,* nº 12, p. 2-8.

Storey, John (2006), *Cultural Theory and Popular Culture, An Introduction,* Athens (GA), The University of Georgia Press.

Studlar, Gaylin (1985), « Masochism and the perverse pleasures of the cinema », dans Bill Nichols (dir.), *Movies and Methods,* vol. II, Berkeley (CA), University of California Press, p. 602-621.

Suleiman, Susan Rubin (1990), *Subversive Intent : Gender, Politics, and the Avant-Garde,* Cambridge (MA), Harvard University Press.

Willis, Louis-Paul (2016), « Présentation », *CiNéMAS,* « Revoir Lacan », vol. 26, nº 1, p. 7-11.

Žižek, Slavoj (1989a), *The Sublime Object of Ideology,* Londres, Verso.

Žižek, Slavoj (1989b), « The undergrowth of enjoyment : How popular culture can serve as an introduction to Lacan », *New Formations,* vol. 9, p. 7-29.

Žižek, Slavoj (1992), *Looking Awry : An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture,* Cambridge (MA), MIT Press.

Žižek, Slavoj (2006), *The Parallax View,* Cambridge (MA), MIT Press.

Žižek, Slavoj (2008), *The Plague of Fantasies,* Londres, Verso.

RUPTURES DANS LA TRADITION

AVANT ET APRÈS LE NUMÉRIQUE. L'ART ET LE CINÉMA FÉMINISTES DE LYNN HERSHMAN LEESON[1]

Julie Beaulieu

CRILCQ – Université Laval

L'avènement des technologies numériques au tournant du xxe siècle a provoqué de grands bouleversements, dont témoignent les théories de l'art et de la culture (Couchot, 1988, 1998 ; Couchot et Hillaire, 2003 ; Pollock, 2007 ; Byant et Pollock, 2010), mais aussi les théories féministes (Braidotti, 1996 ; Wilding, 1997 ; Haraway, 2007 ; Åsberg et Lykke, 2010). Le développement de la technologie numérique a notamment favorisé la production d'un cinéma étatsunien indépendant – et souvent expérimental – réalisé par des femmes, dont plusieurs faisaient déjà carrière en arts visuels, qu'il s'agisse de performances, d'installations, de vidéos ou de photographies (entre autres Michelle Citron, Barbara Hammer, Trinh T. Minh-ha et Shu Lea Cheang). L'utilisation de caméras numériques légères et abordables, ou d'Internet comme lieu de création et de diffusion, facilite les réalisations des femmes qui travaillent, pour la plupart, en marge des grands réseaux de production et de distribution cinématographiques, ce qu'ont montré entre autres les travaux d'Alexandra Juhasz (2001) et Trinh T. Minh-ha (2005) sur la question.

Dans la mouvance de ces travaux, cette réflexion s'attachera à une de ces artistes et cinéastes : Lynn Hershman Leeson. Grande pionnière des arts technologiques depuis les années 1980 avec la création de *Lorna* (1983-1984), premier

1. Cette réflexion s'inscrit dans le cadre du projet de recherche « Entre technologie, féminisme et culture visuelle. Le cyborg dans l'œuvre de Lynn Hershman Leeson », financé par le FRQSC (2013-2016). Je tiens à remercier les trois auxiliaires de recherche du projet, qui ont largement contribué à cette étude : Isabelle Dion, Marc-André Gosselin et Jean-François Normand.

vidéodisque d'art interactif, l'artiste et cinéaste étatsunienne, méconnue des spécialistes du cinéma, s'est pourtant vu décerner de nombreux prix internationaux pour l'ensemble de son œuvre ; elle a aussi été reconnue dans le circuit des arts visuels pour ses films de fiction et ses documentaires[2]. Hershman Leeson a également été la première femme artiste à utiliser l'écran tactile dans l'installation « *Deep Contact,* the first interactive sexual fantasy videodisc » (1984-1989), selon sa propre description du projet (Hershman, 2005 : 81). Cette incursion avant-gardiste dans l'univers de l'installation interactive permettait au visiteur/utilisateur de toucher le corps du personnage féminin (Marion), en posant le doigt sur l'écran d'un moniteur de manière à activer l'une des cinquante-sept « aventures » possibles selon la partie du corps choisie. Se référant à l'ensemble de sa production, le conservateur du Los Angeles County Museum of Art, Howard N. Fox, souligne le caractère à la fois énigmatique et troublant de cette œuvre hybride – voire hypermédiale[3] – traversée par différentes pratiques médiatiques et différents supports : « *Hershman's art is among the most enigmatic, psychologically troubling, and philosophically ambivalent art produced by her generation*[4] » (Fox, 2005 : 1). Dans cet avant-propos au catalogue de l'exposition *Hershmanlandia : The Art and Films of Lynn Hershman Leeson*, sans doute l'ouvrage le plus complet sur sa production[5], Fox confirme l'importance du travail de l'artiste et son inscription dans l'histoire de l'art contemporain, principalement l'art technologique et l'art des femmes (voir aussi Grosenick, 2001 ; Chadwick, [1997] 2012).

2. Certains prix sont destinés à son cinéma, notamment le Alfred P. Sloan Foundation Feature Film Prize in Science and Technology pour son film *Teknolust* (Hamptons International Film Festival, 2003) et le Marlon Riggs Award, San Francisco Film Critics' Circle, for innovative contribution to media (2007), décerné au film *Strange Culture*. Plus récemment, l'artiste a reçu plusieurs prix saluant la contribution de son travail aux arts technologiques, dont d.velop Digital Art Award [ddaa] for Lifetime Achievement (2012). Voir le C.V. de l'artiste publié sur son site Internet, http://www.lynnhershman.com/files/lynnhershman-bio-2012.pdf

3. Dans une discussion portant sur la « mort » du cinéma dans le contexte du passage au numérique, André Gaudreault et Philippe Marion précisent ce que signifie le terme « hypermédia » et par extension le qualificatif qui s'y rapporte, « hypermédial », que j'emploie ici : « […] un système s'affirmant sur le mode de l'éclatement des médias (que l'on regroupe parfois sous le préfixe *hyper*), système qui en remplace un autre plus ancien, au sein duquel les médias jouissent d'une relative autonomie » (Gaudreault et Marion, 2013 : 52).

4. « L'art de Hershman est parmi les plus énigmatiques, psychologiquement troublant et philosophiquement ambivalent réalisé par sa génération. » (Je traduis.)

5. Vient de paraître, au moment de finaliser ce texte, le collectif *Lynn Hershman Leeson : Civic Radar* (Weibel, 2016).

La littérature portant plus précisément sur le cinéma hershmanien, composée principalement d'entretiens et de quelques articles de fond issus de l'ouvrage dirigé par Meredith Tromble (2005), permet de corroborer cette association, voire cette assimilation, de ses films à l'ensemble de sa production artistique[6]. Le cinéma réalisé par Hershman Leeson reprend essentiellement les grands thèmes de sa recherche artistique lancée il y a maintenant plus de cinquante ans : ses premiers projets regroupent des dessins, des collages, des peintures (1958-1972) et des sculptures (1963-1974). La porosité de la frontière entre le réel et le virtuel, la construction et la déconstruction de l'identité féminine, la relation du corps à la technologie, de même que l'interactivité participent de ce vaste projet qui vise à sonder la relation particulière qui unit l'humain à la machine, ou plus justement, cette intégration de l'humain à la machine, comme l'explique Hershman Leeson à propos de ses premières œuvres :

> *In my late teens, depictions of women became my primary focus. I added mirrors and reflective materials for faces of collages, exposed internal fictitious biological systems in paintings, and manipulated drawn bodies by crushing paper and squeezing the wrinkled surfaces into photocopiers. Even these early works anticipate the integration of humans with machines and forecast the emergence of techno human identity*[7] (Hershman, 2005 : 16).

Son cinéma s'inscrit dans le prolongement de son art et des questionnements technologiques qu'il suscite, d'où la difficulté à isoler le projet filmique du projet artistique qui lui a donné vie. C'est cette connexion, très forte, entre l'art et le cinéma qui restreint la réception critique des films de Hershman Leeson, dont la circulation se fait exclusivement dans le réseau des galeries d'art, des musées et des festivals de films[8]. Dans ce circuit parallèle, le cinéma hershmanien ne bénéficie pas d'un large public ni d'une attention médiatique suffisante pour susciter une inscription officielle dans l'histoire du cinéma ; sa réception critique est

6. Voir Rae Huffman et Jahrmann (1998), Hershman (2000 et 2005), Kinder (2005), Hershman Leeson et Giannachi (2010) et Gemini et Timeto (2013).

7. « À la fin de mon adolescence, les représentations des femmes sont devenues l'objet principal de mon attention. J'ai ajouté des miroirs et des matériaux réfléchissants pour les surfaces de collage, mis à nu des systèmes biologiques internes et fictifs dans les tableaux, et trafiqué des corps dessinés en chiffonnant le papier et en insérant les surfaces froissées dans des photocopieurs. Ces premières œuvres prévoient déjà l'intégration des humains aux machines et annoncent l'émergence de l'identité techno-humaine. » (Je traduis.)

8. À titre d'exemple, son film *!Women Art Revolution* a été présenté à Montréal à la galerie d'art Leonard & Bina Ellen (Université Concordia) le 5 décembre 2011.

plutôt à mettre en relation avec la reconnaissance internationale dont Hershman Leeson a su bénéficier en tant qu'artiste, à l'exemple d'autres femmes dont la carrière filmique s'est développée en parallèle avec une production médiatique (notamment Michelle Citron, Barbara Hammer et Shu Lea Cheang[9]). En effet, les films réalisés par ces artistes sont généralement discutés dans des textes et ouvrages portant sur l'histoire de l'art contemporain, particulièrement l'art vidéo (*video art*) – auquel Hershman Leeson a largement contribué avec plus d'une cinquantaine de vidéos réalisées en carrière –, l'art sur Internet (*Internet art*) ou la pratique de l'art en réseau (*networked art*).

La présente réflexion s'intéresse précisément à l'inscription des films hershmaniens dans l'histoire du cinéma des femmes. Dans quelle mesure les films réalisés par Hershman Leeson participent-ils d'une histoire du cinéma féministe au tournant du XXI[e] siècle, qui émerge à la jonction de la philosophie féministe des arts et des technologies (technoféminisme) et des pratiques du cinéma numérique ? La première partie fera un survol de l'art de Lynn Hershman Leeson, afin de présenter brièvement l'univers technoféministe de l'artiste à partir duquel son cinéma sera déployé. La deuxième partie ouvrira une discussion sur l'art féministe au regard d'une sélection de projets menés par Hershman Leeson, entre autres les performances/installations *The Dante Hotel* (1973-1974) et *Roberta Breitmore* (1974-1978), qui sont déterminants pour la réalisation des films à venir. La troisième partie sera consacrée aux rapports qu'entretient le cinéma des femmes avec le féminisme et la technologie. L'étude du premier film de fiction réalisé par Hershman Leeson, *Conceiving Ada,* permettra de définir la relation entre les trois expressions (cinéma des femmes, féminisme et technologie) pour mieux cerner l'engagement féministe poursuivi par la cinéaste dans ce passage des arts visuels au cinéma. Il sera donc question, en fin de parcours, de l'inscription des films de Lynn Hershman Leeson dans une histoire du cinéma des femmes, mais aussi de l'expression qu'elle sous-tend, *women's cinema,* qui ne fait pas l'unanimité en

9. Michelle Citron a réalisé plusieurs œuvres médiatiques et des récits interactifs. Son livre *Home Movies and Other Necessary Fictions* (University of Minnesota Press, 1999) a remporté plusieurs prix. Voir son site Internet : http://www.michellecitron.com/index.html. Barbara Hammer est une artiste et cinéaste indépendante qui a largement contribué à l'essor de la représentation audiovisuelle lesbienne. Voir son site Internet : http://barbarahammer.com. Shu Lea Cheang est une artiste et cinéaste indépendante qui a travaillé à partir de différents médias (vidéo, film, installation, Internet). *Brandon* (1998-1999) est son projet le plus important pour le développement des pratiques numériques et de l'art sur Internet. De même, *I.K.U.*, un «*sci-fi porno film*» féministe, a suscité beaucoup d'intérêt. Voir sa biographie sur le site du Guggenheim : https://www.guggenheim.org/artwork/artist/shu-lea-cheang

théorie féministe du cinéma. Qu'est-ce que le cinéma des femmes et comment le définir ? La réflexion proposée par Alison Butler (2002) servira de tremplin pour discuter la difficulté que pose cette expression générique, qui ne rend pas compte de la diversité ni de l'hétérogénéité des pratiques et des esthétiques des films réalisés par les femmes.

AVANT ET APRÈS LE NUMÉRIQUE

S'intéresser à l'œuvre d'une artiste telle Lynn Hershman Leeson, c'est entrer dans un univers singulier, le « Hershmanlandia », comme certains critiques l'ont désigné (Restany, dans Held, 2005 : xi), dans lequel les pratiques artistiques sont étroitement liées entre elles. En effet, la production hershmanienne se constitue en un ensemble hypermédial au sein duquel l'exploration des thèmes récurrents se prolonge d'une pratique artistique à l'autre, d'un média à l'autre. L'utilisation du terme « hypermédial » souligne justement les renvois (explicites ou non) d'une œuvre à une autre et d'un média à l'autre. C'est le cas, par exemple, de la série photographique *Phantom Limb* (1985-1987), qui a été réalisée en tandem avec la vidéo *Longshot* (1989) et l'installation interactive *Deep Contact* (1984-1989).

Ces trois projets insistent sur l'importance de l'appareillage de surveillance dans le monde contemporain et relèvent son incidence sur la sphère privée (nous sommes constamment filmés et représentés sur des écrans). Hershman Leeson souligne que nous sommes surveillés par les systèmes de sécurité mis en place par les autorités, à l'exemple des caméras de surveillance dans les endroits publics, mais aussi que ces systèmes de capture d'images sont endémiques de notre société (Hershman, 2005 : 64). Elle poursuit : « *The series questions individual complicity in a system that simultaneously steals images and warps personal identity.* […] *The series features unions between mechanisms of capture, reproductive technologies, and the human body. The implicit strategy in these robotic females is that they are posed to outwit their captors*[10] » (2005 : 64). Si chacune de ces œuvres – la série photographique, la vidéo et l'installation – peut être étudiée seule, l'interaction entre les trois permet de comprendre à la fois la dynamique sous-jacente au processus de création hershmanien, qui emprunte aux différents médias et supports, et

10. « Les séries remettent en cause la complicité de chacun avec un système qui vole simultanément des images et transforme l'identité personnelle. Les séries présente la fusion entre les mécanismes de capture, les technologies de reproduction et les corps humain. La stratégie inhérente à ces femmes robotiques réside dans le fait qu'elles sont positionnées pour déjouer ses ravisseurs. » (Je traduis.)

la thématique qui les traverse, à savoir l'intégration de l'humain à la machine. Hershman Leeson confirme, dans un entretien accordé à Gabriella Giannachi, cette pratique du remixage qui est la sienne : « *As a form of crossover, this strategy is a predecessor to remixing. That's what much of the work today is about, taking elements and collaging them through remixing, creating something that morphs into something beyond itself*[11] » (Hershman Leeson et Giannachi, 2010 : 233). Il est donc pertinent d'inscrire le cinéma hershmanien dans le sillage de ses différents projets artistiques, largement influencés par les technologies numériques, qui ont par ailleurs orienté de manière décisive l'ensemble de sa production[12].

L'œuvre hershmanienne (art et cinéma) se structure selon les deux temps de sa production, soit avant et après l'avènement des technologies numériques, les moyens techniques ayant une incidence directe sur le développement du projet artistique de l'auteure. La plus grande rétrospective de sa production, *Hershmanlandia : The Art and Films of Lynn Hershman Leeson*, présentée à la Henry Art Gallery (University of Washington) en 2005-2006, a été organisée selon ces deux axes temporels, « B.C. » (*before computers*) et « A.D. » (*after digital*), de manière à déployer sur la ligne du temps l'évolution et la diversité des pratiques, formats et médias utilisés par Hershman Leeson (Held, 2005 : xviii, note infrapaginale 4). Hershman Leeson s'est surtout fait connaître par ses performances et installations interactives à partir de la fin des années 1960, une époque riche en réalisations pour les femmes artistes et les arts féministes. Les

---

11. « En tant que forme de métissage, cette stratégie précède celle du remix. C'est ce que la majorité des œuvres font aujourd'hui, prendre des éléments et les assembler en réalisant un collage, créer quelque chose qui se transforme et le surpasse. » (Je traduis.)

12. Voir entre autres *CybeRoberta* (1996) : « *CybeRoberta is a doll whose eyes have been replaced with cameras. The video cameras, installed in their left eyes, produce a real-time stream of each doll's line of sight, uploading images to a web feed that refreshes every thirty seconds. Each doll has a website that allows users to view the images taken by the webcams and click on an "eyecon" to telerobotically turn the doll's head 180 degrees to survey the gallery. Visitors to the physical space can also transmit images back to the website* » (Hershman Leeson, 2016a) ; « CybeRoberta est une poupée dont les yeux ont été remplacés par des caméras. Les caméras vidéo installées dans leur œil gauche produisent un flux en temps réel des lignes de mire de chacune des poupées, téléversant des images dans un flux Web rafraîchi toutes les trente secondes. Chaque poupée possède son site Internet qui permet aux utilisateurs de regarder les images captées par les caméras Web et de cliquer sur chaque eyecon pour faire pivoter de 180 degrés la tête de la poupée à distance, afin de montrer une vue d'ensemble de la galerie. Les visiteurs de l'espace physique peuvent aussi retransmettre des images sur le site Web. » (Je traduis.)

performances de Carolee Schneemann[13] et les installations de Judy Chicago[14], pour ne nommer que celles-là, montrent non seulement la présence accrue des femmes sur la scène artistique étatsunienne de l'époque, mais aussi l'importance du projet politique féministe qui, au-delà de la différence des médias et supports (le corps, la scène et la pellicule pour Schneemann ; l'installation multimédia pour Chicago), les anime et les rassemble. Dans son documentaire *!Women Art Revolution* (2012), Hershman Leeson donne la parole à plusieurs artistes féministes issues de cette « belle époque » au cours de laquelle elle réalisera, notamment, ses premières investigations sur les interactions, dans la vie courante et en temps réel, d'une personne simulée. Ce sera la naissance de Roberta Breitmore (1974-1978), dont je traiterai en deuxième partie.

Suivant cette période d'émergence des mouvements féministes de la deuxième vague, Hershman Leeson se lance dans la production de séries photographiques. Elle réalise, dans les années 1980, la *Phantom Limb Series,* qui interroge à la fois la construction de l'identité et le rapport de l'humain à la machine. Les photographies mettront en scène un corps de femme fusionné à une machine. Dans *Seduction* (1985)[15], une photographie en noir et blanc, une femme vêtue d'une

13. Artiste multidisciplinaire, Schneemann a bouleversé la définition même de l'art, ainsi que les discours sur le corps, la sexualité et le genre. Parmi ses productions les plus connues, le film expérimental *Fuses* (1964-1967) : « *Schneemann's 1965 self-shot erotic film remains a controversial classic. With awards at Cannes (1968), the Yale Film Festival (1992), and showings at Museums and Universities internationally,* Fuses *has nevertheless encountered censorship over the years* » (Schneemann, 2004) ; « L'auto-filmage érotique de Schneemann, réalisé en 1965, reste un classique controversé. Fort de ses honneurs à Cannes (1968), au Yale Film Festival (1992) et de ses projections dans les universités et les musées internationaux, *Fuses* s'est vu néanmoins confronté à la censure au fil des années. » (Je traduis.)

14. Artiste visuelle dont la renommée féministe n'est plus à faire, notamment depuis la création de l'installation *The Dinner Party* dans les années 1970 (voir le site Internet de l'artiste : http://www.judychicago.com), Chicago participera à une télésérie basée sur un projet qu'elle a réalisé conjointement avec l'artiste Miriam Schapiro : « *Jill Soloway, creator of the acclaimed Amazon television series* Transparent*, is also making an Amazon series based on Womanhouse, the 1972 feminist art space that Ms. Chicago organized with Miriam Schapiro… Ms. Chicago said that both developments would help her reach a major goal: "Overcoming the erasure of women's achievements, including my own, and bringing them into the mainstream"* » (Pogrebin, 2016) ; « Jill Soloway, créatrice de la populaire série *Transparent* chez Amazon television, participe aussi à la création d'une série Amazon basée sur Womenhouse, l'espace voué aux arts féministes que Mme Chicago a organisé avec Miriam Schapiro en 1972… Mme Chicago a affirmé que les deux créations visaient l'atteinte d'un objectif principal : "Surmonter le gommage des réalisations faites par des femmes, incluant la mienne, pour les faire connaître du grand public". » (Je traduis.)

15. La photographie est accessible sur le site de l'artiste à l'adresse suivante : http://www.lynnhershman.com/project/photography/

robe noire ajustée et chaussée de talons hauts noirs est allongée sur un lit blanc. Sa tête est remplacée par une télévision dont l'écran reproduit en très gros plan ses yeux fermés (ou les yeux d'une autre personne). Le cliché numérique suivra dans les années 1990, notamment avec les séries *Digital Venus* et *Cyborg*. La première, qui a été réalisée pendant le tournage du film *Conceiving Ada,* montre la « mutation » de la chair féminine en un code informatique. Les photographies tirées de *Digital Venus* sont créées à partir de nus féminins issus de l'histoire de l'art dans lesquels les femmes posent de manière séductrice et complaisante. Les images sont modifiées numériquement de sorte que la peau se voit remplacée par un code informatique. Ainsi, les corps sont désincarnés, c'est-à-dire qu'ils se voient débarrassés – ou libérés – des codes de la tradition picturale, et remplacés par le visuel d'une carte mère d'ordinateur. La seconde série, entièrement créée à l'aide des technologies numériques, est conçue comme un prolongement de la série *Phantom Limb*. Elle propose une réflexion sur la transformation des identités à l'ère de l'informatique. L'image *Cyborg Identity* (1996)[16] renvoie à un portrait d'un organisme cybernétique féminin dont le rendu s'approche du négatif (pellicule négative). Sur le visage, des séries de chiffres sont surimposés ainsi que des symboles (ex. traits verts et roses sur la bouche). La fusion des identités, humaines et technologiques, est un sujet qui intéresse l'artiste depuis plusieurs années déjà, bien avant la création des images numériques : « *More recently I have been working with Web agents that use artificial intelligence. Once the counterfeit representations of life involved "actors", "personae", or "robots"; now the terminology includes "avatars", "cyborgs", and "synthespians"*[17] » (Hershman, 2005 : 67-68) Cette préoccupation pour la construction de l'identité à l'ère du « multi-écran », pour cet « état écranique généralisé » (Lipovetsky et Serroy, 2007 : 282), inspire ses projets subséquents. Qu'il s'agisse du sujet de ses vidéos réalisées en mode analogique (sa production s'étend de 1979 à 1995), ou des thèmes exploités dans ses films au cours des années 1990 et 2000, en particulier *Conceiving Ada* (1997) et *Teknolust* (2003), ou des réalisations interactives sur Internet, à l'exemple de

16. La photographie est accessible sur le site de l'artiste à l'adresse suivante : http://www.lynnhershman.com/project/photography/

17. « Plus récemment, j'ai travaillé avec des agents virtuels qui utilisent l'intelligence artificielle. Avant, les fausses représentations de la vie impliquaient des "acteurs", des "personnages" ou des "robots" ; maintenant, la terminologie inclut des "avatars", des "cyborgs" et des "synthespiens" [des acteurs synthétiques animés par des captures de mouvement]. » (Je traduis.) Voir Poissant et Bourassa (dir.) (2013).

Tillie, The Telerobotic Doll et *CybeRoberta* (1996[18]), l'arrimage des différents projets se fait dans un contexte résolument technologique et féministe.

L'ART FÉMINISTE, EN MARGE DE LA TRADITION

> *Besides bending reality to create Roberta Breitmore, Hershman has more significantly demolished the barriers separating theater, literature, painting, photography, and conceptualism. This creative demolition may be the most promising movement in the arts today*[19].
>
> Robert Atkins,
> cité dans Lynn Hershman,
> « Private I : An Investigator's Timeline ».

Qu'est-ce que l'art féministe ? Dans le cadre restreint de cette étude, je souhaite interroger l'apport féministe de la production hershmanienne à l'histoire de l'art, et par extension à l'histoire du cinéma. Il s'agit ici de repérer les éléments fondateurs et constitutifs d'une pratique et d'un discours féministes qui ne se limitent pas à la production d'œuvres, mais qui débordent au contraire sur le terrain des revendications sociales et politiques. Parlant du documentaire *!Women Art Revolution*, Hershman Leeson l'explique en ces termes : « *I want to use varying kinds of information that can make political and social change*[20] » (Hershman Leeson et Giannachi, 2010 : 233). Il s'agit donc d'un art et d'un cinéma qui proposent de mettre en perspective la réalité sociale des femmes qu'ils représentent ou mettent en scène.

Comme le rappellent avec justesse Ève Lamoureux et Thérèse St-Gelais dans la présentation du numéro thématique « Où en sommes-nous avec le féminisme en art ? » (*Recherches féministes*), les pratiques artistiques constituent « […] un des lieux à partir duquel sont explorées de nouvelles sensibilités, relations au corps, formes de contestation, perspectives analytiques, communautés affinitaires, etc. Et c'est là, il nous semble, le cœur de la contribution originale de l'art et de

---

18. Voir le site de l'artiste : http://www.lynnhershman.com/project/net-works/

19. « En plus de se soumettre à la réalité pour la création de Roberta Breitmore, Hershman a fait tomber de manière significative les frontières qui séparent le théâtre, la littérature, la peinture, la photographie et le conceptualisme. Cette abolition innovante est possiblement le mouvement le plus prometteur à l'heure actuelle. » (Je traduis.)

20. « Je souhaite utiliser un éventail d'informations qui peut donner lieu à des changements politiques et sociaux ». (Je traduis.)

son analyse aux différents combats politiques» (2014 : 1). Il s'agit d'un premier constat du rapport entre féminisme et art, auquel les auteures en ajoutent un second : l'existence d'un « [...] champ relativement bien délimité de pratiques artistiques féministes, avec des pionnières, une histoire, une évolution ayant fait l'objet d'une certaine réflexion de la part des institutions de l'art et du savoir, d'expositions et de récits» (Lamoureux et St-Gelais, 2014 : 2). Ces deux modes opératoires concernent effectivement l'art et le cinéma hershmaniens, plus particulièrement la construction de l'identité féminine qui sera réalisée, dans les années 1970 du moins, au moyen de la simulation d'un personnage qui interagit avec le quotidien et en temps réel.

Une des premières investigations portant sur la simulation d'un personnage et les questions identitaires qui traversent l'œuvre hershmanienne est le projet *The Dante Hotel* (1973-1974), précurseur à la création du personnage simulé Roberta Breitmore. Hershman Leeson et Eleanor Coppola[21] ont loué en novembre 1973 deux chambres au Dante Hotel, situé dans le quartier italien de San Francisco. Hershman Leeson décrit ainsi l'arrangement de la pièce :

> *My room, number forty-seven, re-created the ambience of presumed former inhabitants. I used materials gathered from the neighborhood, including books, eyeglasses, cosmetics, and clothing, all clues to their identity. A radio broadcast of local news played as a counterpart to amplified breathing emitted by the speaker under the bed. Pink and yellow lightbulbs draped shadows over two life-size wax cast women in bed. Above them was wallpaper made of repeated photographs of the room itself*[22] (Hershman, 2005 : 20).

21. Cinéaste de films documentaires, artiste et écrivaine, Eleanor Coppola est notamment reconnue pour le film *Hearts of Darkness : A Filmmaker's Apocalypse,* qu'elle réalise en 1991. Elle est également l'épouse du scénariste, réalisateur et producteur Francis Ford Coppola et la mère de la cinéaste Sofia Coppola. Ses mémoires, *Notes on Life* (2008), témoignent d'une vie partagée entre l'éducation des enfants et les projets de films de son mari, qui a amené la famille à faire de nombreux déplacements.

22. «Ma chambre (numéro quarante-sept) recréait l'ambiance de ses anciens et présumés occupants. J'ai utilisé du matériel recueilli dans le voisinage, dont des livres, des lunettes, des produits cosmétiques et des vêtements, tous des indices de leur identité. Une radio diffusait le bulletin de nouvelles locales pendant que le souffle amplifié d'une respiration sortait des haut-parleurs placés sous le lit. Des ampoules roses et jaunes produisaient un rideau d'ombres surplombant les deux mannequins de cire féminins, de grandeur nature, installés dans un lit. Au-dessus d'elles, le papier est composé d'images récurrentes de la chambre. » (Je traduis.)

Cette exposition « nouveau genre », qui a suscité un vif intérêt de la part du *San Francisco Chronicle*, s'inscrit dans une démarche artistique similaire à celle de Marcel Duchamp (à l'origine du *ready-made*) et que Hershman Leeson nomme *found environment* (Hershman, 2005 : 20). Non seulement l'artiste a-t-elle délocalisé le musée dans un hôtel de quartier durant neuf mois au cours desquels les visiteurs ont foulé le sol de cette mise en scène évoluant en temps réel (la poussière s'accumulant, par exemple, sur le mobilier), mais elle a aussi pris l'initiative de publier, avec ses propres moyens, un catalogue d'exposition décrivant les prémisses du projet et son évolution. « *No critical language for site-specific art existed at the time…*[23] » (Hershman, 2005 : 23), précise-t-elle, en référence au caractère avant-gardiste de son exposition, qui n'était d'ailleurs pas considérée comme de l'art à l'époque. Dans une conférence donnée au MOMA en 1994, elle détaille le « parcours de la combattante » auquel elle a été confrontée dès les années 1970, non seulement en tant que femme artiste, mais aussi en raison de la singularité de son art et de l'usage inédit des médias électroniques et numériques :

> *For example, in 1971, I had an exhibition at the Berkeley art museum. It* [*was*] *a work called « Self Portrait as Another Person »*[24]*, which included audio tapes in which people were interviewed as they approached the work. The exhibition was closed because I was told that media was not art and did not belong in a museum.*
>
> *This led me to open a room at the Dante Hotel, where people signed in at the desk, received keys and trespassed a room comprised of fictional essences of an identity. It was site specific, and lasted a year, when someone called the police, who took wax body parts to central headquarters, which seemed like an apt ending to that narrative. I believe it was one of the first site specific pieces in America.*
>
> *No one saw this as art, until Soph[i]e Calle*[25] *did a piece somewhat similar 14 years later*[26] (Hershman Leeson, 1994 : 1).

23. « Aucune forme de langage critique propre à ce type d'espace artistique existait à l'époque… ». (Je traduis.

24. [En ligne], https://www.youtube.com/watch?v=JpGMQcK8rYs

25. Sophie Calle est une artiste conceptuelle, une photographe, une écrivaine et une cinéaste française, mais aussi une « détective », comme en témoigne *Filatures parisiennes* (1978-1979). Elle est actuellement représentée par la galerie Perrotin, en France : https://www.perrotin.com/fr/artists/Sophie_Calle/1#images

26. « Par exemple, en 1971, j'ai exposé au Berkeley art museum. Cette œuvre intitulée "Self Portrait as Another Person" incluait des pistes sonores pour lesquelles des personnes avaient été interviewées aux abords de l'œuvre. L'exposition a été interrompue parce qu'on m'a informé que les pratiques médiatiques n'étaient pas considérés comme de l'art, qu'ils ne trouvaient pas

Hershman Leeson a pavé la voie de ses contemporaines en prenant des risques au fil de sa carrière, notamment sur les plans esthétiques et formels, risques attribuables à une volonté de faire progresser la situation des femmes dans le domaine des arts visuels en leur accordant « une chambre à soi », pour reprendre la célèbre expression de Virginia Woolf. C'est ce que fera littéralement l'artiste quelques années plus tard dans l'installation interactive *Room of One's Own* (1990-1993), basée sur le Kinétoscope inventé par Thomas Edison, ancêtre du *peep show*[27]. Cette installation, qui utilise une technologie combinée (ordinateur et vidéodisque), requiert une participation différente du public. Elle suggère également une autre forme d'interaction que celle proposée par l'installation in situ *The Dante Hotel,* dans laquelle le public reste somme toute passif, agissant comme un simple observateur de ce qui s'est (peut-être) passé dans la pièce : le public est de passage. Les gens sont appelés à visiter les chambres sans interagir concrètement avec les éléments de la chambre. L'artiste utilise des mannequins pour représenter ses personnages et non pas des actrices ou des acteurs offrant une performance. Au contraire, dans *Room of One's Own,* la participation du public est essentielle au bon fonctionnement de l'installation, car c'est le « spectateur-voyeur » (*viewer/voyeur*) qui amorce l'action par l'intermédiaire d'un dispositif invitant une seule personne à la fois à regarder une chambre à travers un œil articulé :

> *Within the miniature room in* Room of One's Own*, a small monitor exhibits the viewer/voyeur's eyes, so that whoever is watching becomes a virtual participant in the scene. Images are projected where the viewer's eyes focus. For instance, looking at the bed triggers a related video sequence, as does looking at clothing, the telephone, the chair, or the small video monitor. Video segments include a woman imprisoned by the bars of the bed trying to enlist the viewer to help her and a*

leur place dans un musée. / C'est ce qui m'a amenée à ouvrir une chambre au Dante Hotel, où les gens pouvaient s'enregistrer au à l'accueil, recevoir les clés et s'introduire dans une chambre constituée par la nature fictionnelle d'une identité. C'était un espace singulier, ouvert pendant une année, jusqu'à ce que la police soit contactée pour rapatrier les corps de cire au commissariat, ce qui m'a semblé une clôture appropriée pour ce type de récit. Je crois que c'était le premier espace artistique de ce genre en Amérique. / Personne n'y voyait là de l'art, jusqu'au moment où Soph[i]e Calle réalisa une œuvre apparentée 14 ans plus tard. » (Je traduis.)

27. Le terme *peep show* fait référence à un spectacle qui était vu, à l'origine, par une seule personne, à travers une loupe, une petite fenêtre ou tout autre type d'ouvertures. Le *peep show,* dans le contexte de l'avènement du cinéma au tournant du XXe siècle, est souvent associé à l'érotisme (regarder à travers le trou d'une serrure) et à la pornographie.

> *woman who undresses while telling the viewer to « look away »*[28] (Hershman, 2005 : 83).

C'est donc l'interaction, dans ce cas-ci, qui est le moteur de l'œuvre et qui incite à penser, non pas tant l'identité féminine que l'acte de spectature, c'est-à-dire le jeu des regards que met en scène une image en mouvement dans son rapport avec un public qui regarde. Hershman Leeson évoque le renversement du pouvoir voyeuriste du regard dans *Room of One's Own,* qui tend à objectiver le personnage féminin alors que la femme proteste constamment contre cette objectivation (Hershman, 2005 : 82). C'est le principe même du *peep show,* en vogue aux XVIIIe et XIXe siècles, que convoque Hershman Leeson dans cette installation qui fait écho à des dispositifs similaires dans des projets antérieurs, entre autres *Lorna* (1983-1989) et *Deep Contact* (1984-1989). Il m'apparaît important de souligner le traitement proposé par Hershman Leeson de l'acte de spectature, ainsi que l'objectivation du personnage féminin (le renversement du pouvoir voyeuriste du regard), puisque ces questionnements seront activés de nouveau dans le film *Conceiving Ada*. L'interaction, jumelée à la simulation, se présente également d'une tout autre manière avec le personnage simulé de Roberta Breitmore, qui met en scène la construction de l'identité féminine et aborde explicitement la question du corps.

La performance *Roberta Breitmore,* qui s'échelonne sur une période de quatre ans (entre 1974 et 1978), suit de près l'installation *The Dante Hotel,* dont elle s'inspire. En prélude à leur entretien avec l'artiste, Laura Gemini et Federica Timeto expliquent que la performance a été initialement pensée en réaction à la tendance formaliste de l'art commercial, mais aussi pour affirmer de nouveau l'importance du corps féminin en art. Elles ajoutent :

> *Feminist artists like Lynn Hershman – or Martha Rosler, Adrian Piper, and Eleanor Antin, to name but a few – when playing with their biological and artificial modifications, have used their body never as a premise but always as a*

28. « Dans la chambre miniature de l'installation *Room of One's Own,* un petit écran présente l'œil du public-voyeur afin que, peu importe qui regarde, elle ou il prenne part virtuellement à la scène. Des images sont projetées là où converge le regard du public. Par exemple, regarder le lit déclenche une séquence vidéo qui lui est associée, de la même façon que regarder un vêtement, le téléphone, la chaise ou le petit écran. Les segments vidéo incluent une femme emprisonnée derrière les barreaux d'un lit, faisant appel à celle ou celui qui regarde pour lui venir en aide, et une femme qui se déshabille en indiquant au public de "regarder ailleurs". » (Je traduis.)

> *processual construction, the result of a set of practices that are not the subject, but nonetheless make the effect of the subject*[29] (Gemini et Timeto, 2013).

Le personnage de Roberta Breitmore possédait sa propre manière d'être, mais aussi une écriture singulière, un style vestimentaire particulier, un maquillage personnel ; elle a son psy et ses cartes de crédit. Son histoire intime prend donc vie à la limite du réel et du fictionnel. En tant que personnage simulé, qui se dédoublera à la demande de l'artiste (plus d'une comédienne incarnera le personnage), Roberta interagit dans la vie au quotidien et en temps réel. C'est ce qu'explique Hershman Leeson dans une description détaillée de cette performance :

> *Roberta was a private performance about the construction of a fictional person who existed in real time. Roberta's background, including her education and early childhood traumas, was composited from accumulated stereotyped psychological data. Her simulated history guided her behavior and choices.*
>
> *Traditional portraiture seeks to reveal the truth of an individual's character and likeness through a stable medium like paint or photography. Roberta's persona, however, was animated through the application of cosmetics, applied to a face as if it were a canvas, as well as through her participation in real-life adventures.* […]
>
> *Roberta was « born » into reality when she arrived in San Francisco on a Greyhound bus and checked into the Dante Hotel. She carried in cash her entire life savings of $1,800.*
>
> *After arriving in San Francisco, Roberta placed an ad for a roommate in a local newspaper.*
>
> *People who answered her ad became unwitting participants in her adventures and thereby a part of her fiction, just as Roberta became a part of their reality.* […]
>
> *Roberta lived through twenty-seven independent adventures, the most dangerous of which was being recruited for a prostitution ring that answered her ad* […][30] (2005 : 25-26).

---

29. « Les artistes féministes comme Lynn Hershman – ou Martah Rosler, Adrian Piper et Eleanor Antin, pour ne nommer que celles-ci –, lorsqu'elles performent des modifications biologiques et factices, leur corps n'est jamais utilisé comme une prémisse, mais chaque fois comme une construction en continu, comme le résultat d'un ensemble de pratiques qui ne sont pas le sujet bien que, néanmoins, il produise l'effet d'un sujet. » (Je traduis.)

30. « Roberta était une performance privée ayant pour sujet la construction d'un être fictionnel qui existait en temps réel. L'expérience de Roberta, incluant son éduction et ses premiers traumatismes encourus durant l'enfance, était constituée par l'accumulation de données psychologiques stéréotypées. La simulation de son histoire a guidé ses comportements et ses choix. / Le

La performance *Roberta Breitmore* demeure fondamentale pour la suite des choses, c'est-à-dire pour ce passage vers le cinéma, ou plutôt ce va-et-vient entre l'art et le cinéma, qu'entreprend l'artiste à la fin des années 1990. En effet, cette performance invite à repenser le pouvoir de création des femmes qui, bien qu'elles se situent dans une position marginale en art comme au cinéma (Hershman Leeson utilise les médias, expose à l'extérieur du musée et produit des films indépendants), possèdent cette capacité de créer leur propre identité et d'aspirer à l'émancipation artistique et féminine. Cette liberté de création ne leur est cependant pas donnée d'emblée, ce que précise l'artiste dans un entretien avec Patricia Maloney : « *It was difficult to get your work shown, or to be taken seriously, or to be heard. The Roberta Breitmore project came out of the fact that I had a work at the museum at Berkeley with sound, and they said sound and media don't belong in a museum. So they closed the show, and I thought, "Well, who needs a museum?"*[31] » (Maloney, 2011). Ainsi, le fait de se voir refuser l'accès à un espace, à l'exemple du musée qui représente l'institution et symbolise, par là même, la reconnaissance de l'artiste, permet d'investiguer d'autres espaces en marge, d'où la naissance du projet *The Dante Hotel,* puis de la performance *Roberta Breitmore,* qui investit de manière originale l'espace public et privé. Ce questionnement sur l'identité et l'émancipation féminines sera repris quelques années plus tard, sous la forme de vidéos autobiographiques, avec *First Person*

portrait traditionnel cherche à révéler la vérité sur une personne et se traduit par l'intermédiaire d'un médium avéré, telle la peinture ou la photographie. Le personnage de Roberta, cependant, a pris vie à travers l'application de maquillage, appliqué sur le visage comme s'il s'agissait d'un canevas, de même que par sa participation dans de réelles aventures […] / Roberta est "née" dans le monde réel lorsqu'elle arrive à San Francisco à bord d'un autocar Greyhond et qu'elle s'enregistre au Dante Hotel. Elle transporte alors sur elle sa vie entière en billets, pour un total de 1800 dollars américains. / Dès son arrivée à San Francisco, Roberta a placé une annonce pour une colocation dans un journal local. / Les personnes ayant répondu à son annonce ont pris part, bien malgré elles, à son récit, et par là même à sa fiction, tout comme Roberta s'est immiscée dans leur réalité. […] / Roberta a existé à travers vingt-sept histoires différentes, la plus dangereuse étant celle où elle a été recrutée par un réseau de prostitution qui avait répondu à son annonce. » (Je traduis.)

31. « C'était difficile de voir son travail exposé, ou d'être prise au sérieux, ou d'être entendue. Le projet Roberta Breitmore a vu le jour grâce à cette œuvre, comprenant une piste sonore, exposé au musée de Berkeley, alors qu'on m'a indiqué que la place des médias et du son ne se trouvait pas dans un musée. L'exposition a donc été interrompue, et j'ai pensé, "Bien, qui a besoin d'un musée ?". » (Je traduis.)

Plural: The Electronic Diaries of Lynn Hershman Leeson 1984-1996[32], la pierre angulaire de sa production audiovisuelle réalisée en format analogique.

La recherche sur la construction de l'identité féminine entreprise par Hershman Leeson depuis les années 1970 investit l'espace vidéographique dans les années 1980. La nouvelle technologie de l'époque rend possible l'élaboration d'un projet liant les sphères privée et publique. Le matériel de tournage, principalement la caméra portative, est plus léger et plus abordable que l'appareillage requis pour tourner sur pellicule filmique. Les capacités spécifiques de ce nouveau média permettent également la représentation de soi, c'est-à-dire tant sa construction que sa déconstruction (James, 2005 : 145). Elles s'effectuent, par exemple, par des manipulations sur la bande sonore (insertion d'une voix *off*, de bruits, d'une musique) ou l'incrustation d'une image dans une autre au montage. La légèreté et la petitesse de l'équipement permettent à une seule et même personne de « jouer » devant la caméra et de se filmer – filmer au « je », comme invite à le penser le titre de la vidéo *First Person Plural*. L'obsession de soi, qui traverse la production de l'artiste, s'inscrit dans le champ historique des « esthétiques du narcissisme », expression lancée par Rosalind Krauss dans son article phare « Video : the aesthetics of narcissism » (1976). L'expression de Krauss exemplifie cette mise en scène de soi, composée essentiellement de cette histoire personnelle de l'artiste, qui témoigne devant la caméra. L'instabilité du sujet/objet (la femme, l'artiste) demeure cependant la condition nécessaire à la création de cette série vidéographique dont le sujet principal est Hershman Leeson. Le travail de l'artiste n'est pas sans rappeler le slogan féministe des années 1970, « The personal is political », qui investit la vidéo *First Person Plural* dans laquelle Hershman Leeson révèle son passé traumatique, notamment la violence dont elle a été victime, faisant ainsi éclater plusieurs pactes sociaux, dont le pacte familial (Rich, 2005 : 160). Comme le souligne avec justesse Joanne Garde-Hansen à propos de *First Person Plural* et *Seeing is Believing* (1991), « *cannot ignore the theorisations of personal memory as charged with political, historical and global significance*[33] » (2011 : 37). Le journal vidéographique permet, comme son pendant littéraire,

32. La série vidéographique est aussi connue sous le nom suivant : *The Electronic Diaries* (Hershman, 2005 : 70). *First Person Plural* fait référence au titre éponyme d'une vidéo réalisée en 1988. L'appellation la plus récente, tirée du site Internet de l'artiste, a été privilégiée pour cette étude : http://www.lynnhershman.com/film/

33. *First Person Plural* et *Seeing is Believing* (1991) « ne peuvent faire fi de la théorisation de la mémoire personnelle, qui se voit chargée par la portée politique et historique mondiale ». (Je traduis.).

de préserver la mémoire en inscrivant sa « petite » histoire, personnelle et intime, dans la « grande »[34]. Si la collection a été conçue pour une distribution élargie contrairement aux performances et aux films qui suivront (notamment en raison de son format), chacune des vidéos, qui prennent la forme de témoignages, a été réalisée en privé et sans l'aide d'une tierce personne.

FÉMINISME, CINÉMA ET TECHNOLOGIE

> *They're all different studies of identity, individuation and maturation. They all had a pairing with electronics and with science, dealing with the woman who invented the first computer language, to cloning, to this forthcoming version of the future*[35].
>
> Lynn Hershman Leeson
> et Gabriella Giannachi,
> « Lynn Hershman Leeson
> in Conversation With Gabriella Giannachi »

Le film *Conceiving Ada* s'inscrit dans la triple filiation des études féministes, du cinéma numérique et des technosciences. Ce premier long métrage de science-fiction est réalisé dans un style filmique généralement associé au genre masculin dans la tradition cinématographique étatsunienne[36]. Comme le soulignent Noël Burch et Geneviève Sellier,

> […] la réalité socioculturelle du cinéma est, depuis les premiers temps, celle d'une culture de masse qui s'adresse au plus grand nombre, à travers des codes et des conventions comme les genres, les stars, le recours à des types de fiction hérités du roman du XIXe siècle, et la constitution des codes narratifs basés sur la transparence du récit, l'identification des spectateurs/trices ainsi que sur des

34. Hershman Leeson tisse par ailleurs des liens entre sa propre victimisation et celle des victimes du régime nazi, mettant ainsi en relation les victimes de violences familiales et celles de l'Holocauste.

35. « Ce sont toutes des études différentes de l'identité, de l'individualisation et du développement. Chacune est à mettre en relation avec l'électronique et les sciences, avec cette femme qui a inventé le premier langage informatique, le clonage, jusqu'à cette version prochaine du futur. » (Je traduis.)

36. Le cinéma de genre (western, *road movie,* film noir, science-fiction…) est majoritairement réalisé par des hommes, notamment dans les grands studios de Hollywood, à l'exception, notamment, du cinéma de Kathryn Bigelow.

> formes de censure et d'autocensure facilitant la diffusion des films en direction des publics les plus larges (2009 : 11).

Pour une femme, réaliser un film de science-fiction indépendant à l'aide des plus récentes technologies n'est donc pas un choix anodin, ni sans conséquence. Analyser *Conceiving Ada* en étant attentif aux problématiques de genre permet ainsi de mieux cerner l'engagement féministe de Lynn Hershman Leeson au tournant du xxe siècle. Son intérêt pour un personnage féminin important de la période victorienne, Ada, comtesse de Lovelace, fille du poète anglais lord Byron (1788-1824) et d'Anne Isabella Noel Byron (née Millbank, 1792-1860), est pour le moins significatif de cette volonté de mettre en scène des femmes d'exception, tout en faisant découvrir au public une des figures emblématiques de l'histoire des femmes et des sciences. L'analyse filmique qui suit portera donc essentiellement sur les personnages principaux du film, Ada, comtesse de Lovelace, Emmy, personnage fictif (et sa fille), de même qu'un personnage secondaire issu de l'histoire littéraire anglaise, Mary Shelley, auteure du célèbre roman gothique *Frankenstein* (1818).

ADA, COMTESSE ET FÉMINISTE AVANT LA LETTRE

Ada Lovelace est reconnue comme l'inventrice du premier langage informatique, ou du moins comme la créatrice du premier code à l'origine des langages informatiques que nous utilisons de nos jours (Plant, 1997 : 9). Ada est une femme à l'avant-garde de son époque, et en cela un personnage féministe avant la lettre. Hershman Leeson trouve dans la vie de la comtesse « […] *the idea of being heard, of individual voices, of empowerment, of taking things that hadn't been seen before and making them visible, of making people aware of options in a positive, optimistic way*[37] » (Fox, 2005 : 4). Les féministes de la deuxième vague, et particulièrement l'art féministe, ont fortement inspiré le cinéma de Hershman Leeson, comme le souligne B. Ruby Rich, critique féministe et *queer* du cinéma :

> […] *it would appear that the 1970 feminist art world has been the animating influence for Lynn Hershman's œuvre of performance work, video art, and feature films. After all, that influence is inscribed in such recurring details as her heroic*

37. « [L]'idée d'être entendue, de voix personnelles, d'émancipation, de considérer les choses invisibles afin de les rendre visibles, d'informer les gens des options possibles de manière positive et optimiste ». (Je traduis.)

> *female protagonists, the always-evident female mastery of technology, her use of confession as a central cathartic trope, and her insistence on airing the personal ill for the public good. […] For Hershman, the right to knowledge is an ever-present theme and truth telling a constant modus operandi, before which such barriers as gender, geography, and epoch melt away*[38] (Rich, 2005 : 159).

Ada affiche une liberté personnelle et de choix qu'elle exerce dans un domaine, la science, alors exclusivement réservé aux hommes, et à une époque, le XIXe siècle, où les femmes demeurent confinées à la sphère domestique en tant que mères et épouses. C'est d'ailleurs pourquoi Ada est considérée comme la fille « obstinée » et « excentrique » de lord Byron, alors que de nos jours l'histoire des sciences informatiques reconnaît le rôle important qu'elle a joué dans le développement de cette discipline, comme en témoignent le symposium *Ada Lovelace : Celebrating 200 Years of a Computer Visionary* (organisé à l'Université Oxford en 2015) et les activités de certains centres de recherche universitaires, entre autres The San Diego Supercomputer Center en Californie[39]. Dans le film, Ada possède ce pouvoir, quasi impensable pour une femme de cette période, de maîtriser sa propre vie et de réaliser ses rêves, dont celui de participer à l'invention d'une machine à calculer avec le célèbre mathématicien Charles Babbage (1791-1871). Elle fait ainsi avancer l'histoire des sciences mathématiques, qui en était encore à ses balbutiements. D'une part, le personnage de la comtesse, dont les intérêts scientifiques ne répondent pas aux attentes sociales formulées à l'égard du sexe et du genre féminins ni de son rang social, permet à Hershman Leeson de refléter sur grand écran les idéaux et les croyances de plusieurs féministes de la deuxième vague comme des suivantes, dans une forme de filiation atemporelle (j'y reviendrai dans la section portant sur le personnage d'Emmy) ; d'autre part, le film s'adresse directement à un public féminin par l'intermédiaire des

---

38. « […] il semble que l'art féministe des années 1970 ait considérablement stimulé l'œuvre de Lynn Hershman Leeson, constituée de performances, de vidéos d'art et de longs métrages. Après tout, cette influence est inscrite dans des aspects récurrents, telle la protagoniste féminine et héroïque, la femme qui, manifestement, maîtrise les technologies, l'emploi de la confession comme une figure cathartique majeure, et le fait que l'artiste persiste à exprimer un mal-être personnel pour le bien du public. […] Pour Hershman, l'accessibilité au savoir est un thème omniprésent, tout comme la vérité demeure le modus operandi, avant même que les frontières temporelles, géographiques et genrées ne disparaissent. » (Je traduis.)

37. Pour le symposium, voir « Ada Lovelace » sur le site de l'Université d'Oxford, http://www.ox.ac.uk/research/research-in-conversation/ada-lovelace. Pour le centre de recherche, voir « Ada Byron, Countess of Lovelace » sur le site du San Diego Supercomputer Center, https://www.sdsc.edu/ScienceWomen/lovelace.html

personnages de la comtesse et d'Emmy, sans pour autant restreindre la réception filmique uniquement au deuxième sexe, alors que la science-fiction au cinéma renvoie aux conventions d'un genre étiqueté comme étant masculin.

Si Ada fait preuve de liberté en exerçant son jugement critique, en prenant des décisions pour elle-même (celle de s'adonner à l'étude des mathématiques) et selon ses propres convictions (elle est issue de la noblesse anglaise, avec des conditions de vie particulièrement avantageuses), elle ne pouvait cependant jouir de la même liberté que le personnage fictif qu'est Emmy, créé de toutes pièces par Hershman Leeson. Sans affirmer qu'Emmy serait le calque de la cinéaste, il est difficile de ne pas tisser des liens de parenté entre les deux, d'autant qu'Emmy est une artiste et une scientifique prodigieuse, animée par le désir de fusion entre le passé et le présent, entre le réel et le virtuel. Ce sont à la fois des thèmes privilégiés par Hershman Leeson et des questionnements qu'Emmy approfondit dans son travail d'extraction et de préservation de la mémoire de la comtesse.

La présence de l'actrice anglaise Tilda Swinton, qui incarne Ada, est aussi un choix politiquement intéressant. Swinton est reconnue pour la qualité de son jeu, mais également pour son engagement politique, plus particulièrement dans des projets cinématographiques *underground* qui portent sur des questions de genre et de sexualité, à l'exemple du VIH dans le film *Blue* de Derek Jarman[40]. Elle a aussi participé à l'essor du cinéma réalisé par des femmes dans le monde anglo-saxon, en particulier *Orlando* de Sally Potter (1992), une adaptation du livre de Virginia Woolf[41], et de *Teknolust* de Hershman Leeson, dans lequel elle joue trois rôles féminins[42]. Mystérieuse et aérienne, notamment en raison de son apparence

40. *Blue* (1993) est le dernier opus du réalisateur Derek Jarman, décédé des suites du SIDA en 1994. Long métrage de caractère expérimental, il propose une image monochromatique bleue qui « donne à voir » l'histoire du cinéaste et de sa maladie par l'intermédiaire d'une bande sonore riche (à laquelle participe Tilda Swinton) et d'un texte poétique puissant. Voir entre autres le texte de Peter Schwenger (1996) sur la couleur bleue de l'image filmique ; Vivian Sobchack (2011) sur la phénoménologie et la pédagogie du film *Blue* ; et plus récemment, Davina Quinlivan (2015) sur l'expérience *queer* que le film de Jarman suscite.

41. *Orlando* (1992) est une adaptation filmique du roman *Orlando : A Biography* de Virginia Woolf, publié en 1928. Voir les études de Julianne Pidduck (1997) et Anne Ciecko (1998) pour une approche féministe et genrée du film de Potter.

42. Hershman Leeson résume le film en ces termes : « *Eager to use artificial intelligence robots to improve the world, Rosetta Stone (Tilda Swinton), a biogeneticist, devises a recipe for downloading her own DNA into a "live" brew she is growing in her computer. She succeeds in breeding three self-replicating automatons (SRAs) that look human, but were bred as intelligent machines. She names them Ruby, Marine, and Olive. To survive, the SRAs need injections of Y chromosomes, found only*

androgyne, Swinton confère à ses performances une qualité et une complexité de jeu qui vont à l'encontre des attentes du public de cinéma. Il est possible que le choix de Swinton pour le rôle de la comtesse de Lovelace soit motivé non seulement par le physique androgyne de l'actrice, qui peut aisément prendre l'apparence d'une femme ou d'un homme selon les besoins de la production, mais aussi par l'ambiguïté de genre que suggèrent ses performances, marquées par les nuances subtiles de son jeu : « [*Sally*] *Potter has claimed that it was Swinton's capacity to switch between male and female characters (especially her "profound subtlety in taking on male body language") that inspired their collaboration on her film* Orlando[43] » (Stacey, 2015 : 260). Ce jeu nuancé, qui fait émerger le personnage de la comtesse à la frontière des genres, c'est-à-dire entre la femme, aimante et désirante, qui portera un enfant au cours du récit filmique, et la scientifique, dont l'esprit cartésien emporte dans son élan d'intelligence et de perspicacité toute la candeur de sa « condition féminine », revendique une position féministe en soi. Jackie Stacey avance que « [...] *Swinton's exceptional capacity to embody "flat affect" is generative of a particular sense of temporality through its implicit dialogue with the historical genres of cinematic femininity that she can both make intelligible and also supremely refuse to embody*[44] » (2015 : 246-247). Par son jeu, Swinton met en évidence la fluidité de cette position sexuée et genrée dans laquelle se trouve Ada alors qu'elle décide de poursuivre de son propre gré, mais non sans l'accord de son père, sa « carrière » de mathématicienne auprès de Babbage, refusant ainsi de s'enfermer dans une posture typiquement féminine : celle de l'épouse ou de la mère.

---

in spermatozoa... This was one of the first films shot with a 24P digital high-definition camera » (Hershman, 2005 : 101) ; « Impatiente de faire l'usage de robots possédant une intelligence artificielle afin d'améliorer le sort du monde, Rosetta Stone (Tilda Swinton), une bio-généticienne, formule une recette pour télécharger son propre ADN dans une préparation "vivante" qu'elle cultive dans son ordinateur. Elle réussit à reproduire trois répliques d'elle-même sous la forme d'automates (SRA) qui, bien qu'elles aient l'apparence humaine, sont en fait des machines intelligentes. Elle les nomme Ruby, Marine et Olive. Pour survivre, les SRA nécessitent des injections du chromosome Y, uniquement présents dans les spermatozoïdes... C'est l'un des premiers films tournés à l'aide d'une caméra numérique haute-définition 24P. » (Je traduis.)

43. « [Sally] Potter a déclaré que c'est la facilité avec laquelle Swinton passe d'un personnage masculin à un personnage féminin (particulièrement "la finesse et la profondeur de son appropriation du langage corporel masculin") qui lui a inspiré sa participation au film *Orlando*. » (Je traduis.)

44. « [L]e talent exceptionnel dont fait preuve Swinton pour incarner "l'effet d'aplanissement" génère une compréhension particulière de la temporalité, réalisée au moyen de dialogues implicites et suivant les genres historiques associés à la féminité au cinéma, qu'elle peut à la fois rendre intelligible, mais aussi refuser d'incarner totalement ». (Je traduis.)

EMMY, L'ARTISTE ET LA SCIENTIFIQUE

Conçu comme une quête technologique, *Conceiving Ada* s'apparente fortement à la descente épique du héros dans les profondeurs obscures d'un monde souterrain (Kinder, 2005 : 173). Cependant, une des héroïnes du film est une femme nommée Emmy, une artiste et une scientifique parmi les plus brillantes de sa génération. Emmy crée des agents virtuels intelligents qui serviront à sonder le passé, c'est-à-dire à s'introduire dans le quotidien de la comtesse de Lovelace afin de préserver sa mémoire. À l'aide d'ordinateurs et de codes informatiques, Emmy fera voyager dans le temps son cyber-oiseau Charlene, un agent virtuel intelligent. La création de Charlene est cruciale, puisqu'elle témoigne non seulement du progrès technologique en cours dans les années 1990, mais aussi du moment où s'opère, dans le récit filmique, la fusion du cyber-oiseau avec les images de la comtesse, que le public peut entendre en voix *off*. Plus tard dans le film, le public aura directement accès à la dramatisation de la vie de la comtesse et pourra, finalement, entendre la conversation entre les deux femmes « en direct » et de manière interactive, c'est-à-dire au moyen d'une narration non linéaire. Le film se construit sur une série de dialogues mettant à l'avant-plan les deux femmes, Emmy et Ada, pour lesquelles la science a été déterminante. Ce sont deux femmes fortes, courageuses, intelligentes et désirantes, ce que le film exemplifie très tôt dans le récit. Dès la deuxième scène (00 : 00 : 49), qui suit le générique d'ouverture, Hershman Leeson filme Emmy, assise sur son lit, en train de cliquer à répétition sur une souris d'ordinateur. Après quelques échanges de caresses, le couple fait l'amour en silence. À la suite d'un fondu au blanc, Emmy se revêt et reprend la souris d'ordinateur. Elle mentionne alors à son amoureux qu'elle vient d'avoir une idée concernant son projet de recherche. À la scène quatre (00 : 05 : 31), Emmy explique son projet et ses visées lors d'une entrevue. L'image d'Ada est à ce moment incrustée, ce qui établit un parallèle clair entre les aspirations similaires des deux femmes, en plus de souligner la présence de la figure du double dans le film. Le parallèle entre les deux femmes, Ada et Emmy, est par ailleurs fortement suggéré par la structure en alternance mise en évidence par la trame narrative du récit filmique, qui s'achève sur l'idée d'une fusion de la mémoire d'Ada avec celle de la fille d'Emmy. Sharon Lin Tay souligne à cet égard le pont virtuel qui se déploie entre le passé et le présent :

> *This interface between past and present in which* Conceiving Ada *engages involves a play of doubles. However, the doubling that the film sustains resist the negative dialectics premising in discourses of duality, the doppelgänger, or the psychoanalytic*

> *Other that pervade much of the way in which classic realist cinema renders the representation of woman*[45] (2009 : 14).

La figure du double ouvre sur la rencontre, impossible sans l'aide de la technologie et à l'extérieur du cadre singulier de l'univers de la science-fiction, entre deux femmes fascinées par la science, deux femmes qui, pourtant, se voient séparées par quantité de différences sociales, culturelles et politiques. La fille d'Emmy (dont le nom n'est pas mentionné dans le film) est la clé de voûte de cette association féminine. C'est la fille à naître à la fin du récit qui, par l'intermédiaire du projet de sa mère Emmy, inscrit la filiation mère-fille dans une forme d'atemporalité, un temps virtuel qui est celui de l'univers numérique. Il s'agit, dans les termes proposés par Edmond Couchot, d'un temps parallèle spécifique au numérique : un temps uchronique. Les technologies numériques modifient considérablement notre rapport au temps, et dans le cadre du film *Conceiving Ada,* les recherches menées par Emmy sur l'espace-temps virtuel bouleversent le rapport au temps historique. Comme l'explique Couchot, les événements

> ont la particularité de se situer hors de tout écoulement chronique. Ils se déroulent dans une sorte de temps parallèle, ou de temps hors du temps, virtuel comme l'espace auquel ils sont associés : un temps que j'ai appelé *uchronique*. Ce ne sont plus des *événements*, des *faits* accomplis appartenant au passé et irréversibles, mais des *possibles* parmi d'autres possibles, parfois même improbables. Ce sont des *éventualités* : des simulations d'événements qui peuvent advenir ou non (2014 : par. 5).

La technologie, dont Emmy est virtuose, sert ici la solidarité féminine par l'intermédiaire d'une filiation non pas directe ni biologique, à l'exemple de la conception traditionnelle de la filiation mère-fille. Elle s'opère, au contraire, de manière discontinue, fragmentée et intemporelle. La relation entre Emmy et Ada, puis entre Ada et la fille d'Emmy, se réalise uniquement grâce à un environnement virtuel technologiquement avancé. Ada, Emmy et sa fille évoluent donc, dans ce film, dans un temps uchronique qui facilite les rapports et le

45. « L'interface entre le passé et le présent dans *Conceiving Ada* implique un jeu avec les dualités. Cependant, le doublement qu'alimente le film résiste à la prémisse négative de la dialectique des discours sur la dualité, le *doppelgänger,* ou la psychanalytique de l'Autre, qui pervertit largement la façon dont le cinéma réaliste classique représente les femmes. » (Je traduis.)

dialogue entre des femmes pour qui de « réelles » communication et collaboration ne sauraient exister autrement que virtuellement.

MARY, LA FEMME DE LETTRES

Dans *Conceiving Ada,* Hershman Leeson met aussi en scène un personnage fort de l'histoire littéraire anglaise, Mary Shelley, auteure du célèbre roman *Frankenstein*[46]. La créature de Shelley annonce les manipulations génétiques à venir, de même qu'elle fait écho aux expérimentations que mènera Emmy (personnage fictif) au cours du récit filmique. Une première référence au protagoniste de Shelley surgit alors que le conjoint d'Emmy l'appelle affectueusement Dr Frankenstein et que cette dernière parle ensuite de l'écrivaine. Dans cette scène (00 : 19 : 16), la scientifique rassemble et recolle les « pièces » de la comtesse, c'est-à-dire les composantes de son identité et les événements marquants de sa vie, afin de préserver sa mémoire et lui donner, d'une certaine façon, une seconde vie à travers celle de sa fille (Emmy est enceinte). Cet agencement de la matière, mémorielle dans ce cas-ci, est aussi la façon dont Hershman Leeson procède pour la création de ses propres œuvres. La cinéaste s'intéresse aux différentes combinaisons des médias, à la fragmentation de soi et de l'identité, aux différentes perspectives d'une même œuvre et à la construction/déconstruction du genre. La créature du Dr Frankenstein, dans le roman de Shelley, peut sans doute être interprétée comme une figure pré-cyborgienne dans la mesure où elle consiste en un agencement de parties d'un corps humain mis en relation avec la nouvelle technologie de l'époque : l'électricité. Il s'agit donc là d'un agencement corps-machine précurseur non seulement de la science-fiction, mais aussi du futur cyborg. Hershman Leeson fait également ce parallèle dans « *Teknolust* Director's Statement » alors qu'elle explique la relation qu'entretient l'histoire du Dr Frankenstein avec le film *Teknolust,* réalisé quelques années après *Conceiving Ada* : « Teknolust *is a contemporary Frankenstein story, with gender reversals. While Mary Shelley was the first to write about how Artificial Intelligence animated through electricity as a monster, Teknolust focuses on bio-technology, virtual life and spirit-*

46. Soulevons au passage que la mère de Mary Shelley, Mary Wollstonecraft (1759-1797), écrivaine et traductrice anglo-irlandaise, s'est consacrée à la condition des femmes de son époque dans un ouvrage intitulé *Vindication of the Rights of Woman* ([1792] 2004). Ce texte fait d'elle l'une des féministes les plus importantes de l'histoire anglo-saxonne.

ual machines which can become our friends, guides or even lovers[47] » (Hershman Leeson, 2000).

Dans la séquence mettant en scène Mary Shelley et Ada (00 : 43 : 47), qui étaient des amies dans la vraie vie, les deux femmes tiennent une conversation sur la liberté. Ada, éprouvée par une grossesse difficile, explique à son amie qu'elle ne peut faire ce qu'elle désirerait réellement, réfléchir et rêver en paix, qu'il n'y a pas de temps pour cela. Bien qu'Ada ait pu participer à l'essor de la machine à calculer de Babbage, elle aurait souhaité pouvoir apposer son propre nom sur une invention… De manière similaire à Ada, et bien que plusieurs reconnaissaient ses qualités et son talent de son vivant, ce n'est que bien plus tard qu'a été reconnu son apport aux sciences, après son importance littéraire. Hershman Leeson souhaite montrer, par le choix de ses personnages féminins, qu'une femme peut être à la fois intelligente et désirante, en plus de posséder la capacité d'enfanter (Emmy et Ada donneront naissance à des enfants). Si Ada est désormais considérée comme la « mère » de la programmation informatique, Emmy, pour sa part, est dépeinte dans l'univers diégétique du film comme la « mère » de la cybergénétique.

LE « CINÉMA DES FEMMES »

L'art et le cinéma de Lynn Hershman Leeson ont donné un espace et une voix à plusieurs femmes, qu'elles soient des personnages fictifs comme Emmy, ou des personnages historiques, à l'exemple d'Ada Lovelace ou de Mary Shelley dans *Conceiving Ada*. Le contenu et la portée féministes des films de l'artiste l'inscrivent d'emblée dans une histoire du cinéma féministe, qui participe plus largement du cinéma des femmes, voire d'un cinéma minoritaire (en termes de quantité de films produits chaque année) ; plus précisément, un cinéma écrit, réalisé ou produit par des femmes. Lynn Hershman Leeson occupe effectivement tous ces chapeaux, en plus de porter celui de productrice.

L'appellation « cinéma des femmes » (*women's cinema*), bien que fort utile pour distinguer le cinéma réalisé par les femmes dans un contexte de production

47. « *Teknolust* est l'histoire contemporaine de Frankenstein, suivant un renversement des genres. Alors que Mary Shelley fut la première à écrire au sujet de l'Intelligence Artificielle, qui prend vie au moyen de l'électricité dans le corps d'un monstre, Teknolust concentre son attention sur la biotechnologie, la vie dans un monde virtuel et les machines spirituelles ayant la possibilité de devenir nos ami.e.s, nos guides, voire nos amoureuses et amoureux. » (Je traduis.)

majoritairement masculin, a beaucoup été critiquée. Comme l'affirme d'entrée de jeu Alison Butler dans *Women's Cinema: The Contested Screen*, « *women's cinema is a notoriously difficult concept to define*[48] » (2002 : 1). L'expression suggère à la fois, et sans distinction aucune, un cinéma réalisé par des femmes, ou dont le public visé serait féminin, ou encore un cinéma dont le sujet concerne plus particulièrement les femmes. Or, le cinéma des femmes n'est ni un mouvement de l'histoire du cinéma ni un genre cinématographique ; il traverse l'histoire du cinéma, participe de différents genres filmiques et diversifie les esthétiques, allant de la plus classique à la plus avant-gardiste, voire à la plus *trash*[49]. Le documentaire est cependant le genre privilégié par beaucoup de réalisatrices qui évoluent, bien malgré elles, en marge des grands circuits de production pour des raisons essentiellement économiques (Waldman et Walker, 1999). De fait, le cinéma des femmes n'est-il pas, du point de vue de l'industrie, un investissement risqué ? Ce questionnement suggère, d'une part, l'incapacité des femmes à créer des histoires économiquement viables et, d'autre part, leur inaptitude à réaliser, sur le plan de la technique, un film de qualité équivalente à celle de la production des hommes. C'est du moins ce qu'avance l'actrice et cinéaste québécoise Micheline Lanctôt dans « Un métier d'homme », lettre dans laquelle elle souligne : « Pour la première fois en 82 ans d'existence, l'Academy of Motion Picture Arts and Sciences accordait à une femme cette distinction [l'Oscar de la meilleure réalisation] par ailleurs largement méritée. *The Hurt Locker* est un film puissant et admirablement réalisé [par Kathryn Bigelow]. Un film, a-t-on dit plus tard, "de gars" » (2015 : 57). Lanctôt déclare en ouverture du deuxième paragraphe : « Le monde du cinéma est sexiste. Je me suis longtemps demandé à quoi ça tenait, car on y trouve quand même beaucoup de femmes en position de pouvoir ; bien peu, cependant, ont un réel pouvoir de décision artistique » (2015 : 57-58). Si l'affirmation mérite quelques nuances, elle attire toutefois l'attention sur le positionnement des femmes sur le grand échiquier de l'industrie du cinéma. Aux États-Unis comme au Canada, cette position « en marge de » défavorise le travail et la créativité des femmes cinéastes, qui se traduit sans doute de manière différente selon les contextes de production et au regard d'un savoir-faire masculin qui serait d'autant plus grand qu'inné, c'est-à-dire attribuable au pouvoir de son sexe mâle. Ce que Lanctôt met de l'avant en affirmant que le monde du

48. « [L]e cinéma des femmes est un concept particulièrement difficile à circonscrire ». (Je traduis.)

49. Le film *Baise-moi* (France, 2000), réalisé par Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi, en est un exemple.

cinéma est sexiste, c'est non seulement le manque de reconnaissance des compétences techniques des réalisatrices, mais aussi le parcours laborieux qu'elles ont dû accomplir depuis les années 1960 (et bien avant pour certaines[50]) pour en arriver à cette reconnaissance[51].

Au contraire de Hershman Leeson, plusieurs cinéastes refusent l'appellation « cinéma des femmes ». Anne Claire Poirier[52], pionnière du cinéma des femmes à l'Office national du film (ONF), n'a jamais retenu cette expression, qu'elle trouve restreinte et limitative, pour désigner sa production filmique, bien que plusieurs de ses films parlaient ouvertement de la condition féminine, notamment *De mère en fille* (1968), considéré comme le premier film féministe québécois, *Le temps de l'avant* (1975) et *Mourir à tue-tête* (1979). La cinéaste belge Chantal Akerman[53] préférait pour sa part l'expression « cinéma d'auteur », notion tout aussi critiquée et dont la définition demeure somme toute large. Alors comment arriver à qualifier une production aussi éclectique ? Est-ce que le sexe de la personne qui filme l'emporte sur ses aspects filmiques ? Les films d'action réalisés par Kathryn Bigelow à Hollywood, dont fait mention Micheline Lanctôt dans ses lettres, sont sans doute l'exemple qui confirme le piège dans lequel nous mène l'appellation sexuée « cinéma des femmes » : elle risque de creuser le fossé entre les sexes et marginaliser la production cinématographique des réalisatrices. À l'évidence, le cinéma des femmes n'a pas plus de frontière générique qu'il ne présente une esthétique singulière qui permettrait de l'identifier parmi d'autres,

50. Notons au passage Germaine Dulac en France, au tournant des années 1920, et Maya Deren aux États-Unis au début des années 1940, toutes deux issues du circuit du cinéma d'avant-garde. Voir entre autres *Écrits sur le cinéma (1919-1937)* (Dulac, 1994) et *Écrits sur l'art et le cinéma* (Deren, 2004).

51. Dans cette même lettre, Lanctôt rappelle sa toute première expérience dans le cinéma d'animation, en 1969, chez Potterton Productions, « [...] à une époque où l'absence des femmes était flagrante. Certes, il y avait beaucoup de petites mains entassées dans une salle à part, confinées aux travaux d'exécution du "*paint and trace*". Elles retraçaient sans relâche les dessins sur les acétates et y appliquaient les couleurs, un travail routinier, harassant, et exclusivement féminin. Les animateurs [cinéastes], quant à eux, étaient tous des hommes, tout comme leurs chefs, leurs assistants et les directeurs artistiques » (2015 : 58).

52. Anne Claire Poirier a participé activement à la création du programme « En tant que femme » de l'Office national du film du Canada en 1972. Voir Desjardins (2014).

53. La cinéaste belge, décédée en octobre 2015, a longuement travaillé sur des questionnements à la fois intimes et historiques, de même que sur les aspects formels qui ont fondé le cinéma de la modernité, largement inspirée à ses débuts par le cinéma expérimental du Canadien Michael Snow et de l'Étatsunien Stan Brakhage.

si ce n'est le sexe de la personne qui filme, ce que suggère d'emblée l'expression « cinéma des femmes »[54].

Chez Hershman Leeson, le questionnement identitaire apparaît comme le fil d'Ariane d'une réflexion féministe. Elle n'y est cependant pas restreinte ; au contraire, elle en déborde, allant jusqu'à toucher la figure du double, de l'alter ego, de l'avatar et du cyborg dans les photos et les films. Le projet hershmanien se voit donc traversé par la liberté personnelle, l'autonomie et l'affirmation de soi, des valeurs féministes défendues depuis les années 1970 qui sont exploitées par les différents personnages féminins de son univers, ou par elle-même dans le cas précis de la vidéo. Le cinéma hershmanien illustre également le revers de la médaille, à savoir que pour bien des femmes, cette liberté, comme cette autonomie, s'acquiert avec peine et se vit difficilement au quotidien. Néanmoins, la place qu'occupe l'artiste dans son œuvre, et celle donnée aux femmes dans ses œuvres, qu'il s'agisse de créations purement fictives ou de personnages historiques, témoignent de cette voie/voix qui leur est offerte.

*
* *

J'aimerais conclure cette réflexion en insistant sur la « difficulté » d'inclure les réalisations filmiques des femmes au sein de la grande histoire du cinéma, si tant il est possible de les retrouver, si elles n'ont pas été détruites par inadvertance, ou malencontreusement attribuées à une autre personne – en l'occurrence un homme. Faut-il rappeler qu'un film réalisé par une femme au début du XXe siècle n'avait pas la même autorité qu'un film réalisé un siècle plus tard ? Il est donc possible que certains films aient été perdus, oubliés, ou volontairement passés sous silence pour cette raison. Par ailleurs, si l'on conçoit l'histoire du cinéma non pas comme une succession linéaire d'écoles, de mouvements et de genres cinématographiques (émergeant du cinéma classique hollywoodien), mais plutôt comme une multiplicité d'histoires singulières et interconnectées (une forme de rhizome, pour reprendre un terme deleuzien), c'est-à-dire comme une diversité des cinémas ne se rapportant pas systématiquement à une nation, un genre filmique ou un sexe, les films hershmaniens trouvent effectivement

54. Pour la cinéaste française Agnès Varda, l'esthétique féminine au cinéma demeure ancrée dans le geste, libérateur et politique, que pose la femme cinéaste lorsqu'elle prend la caméra et qu'elle regarde. Voir l'entretien de la cinéaste Agnès Varda dans le documentaire de Marie Mandy, *Filmer le désir – Voyage à travers le cinéma des femmes* (2000).

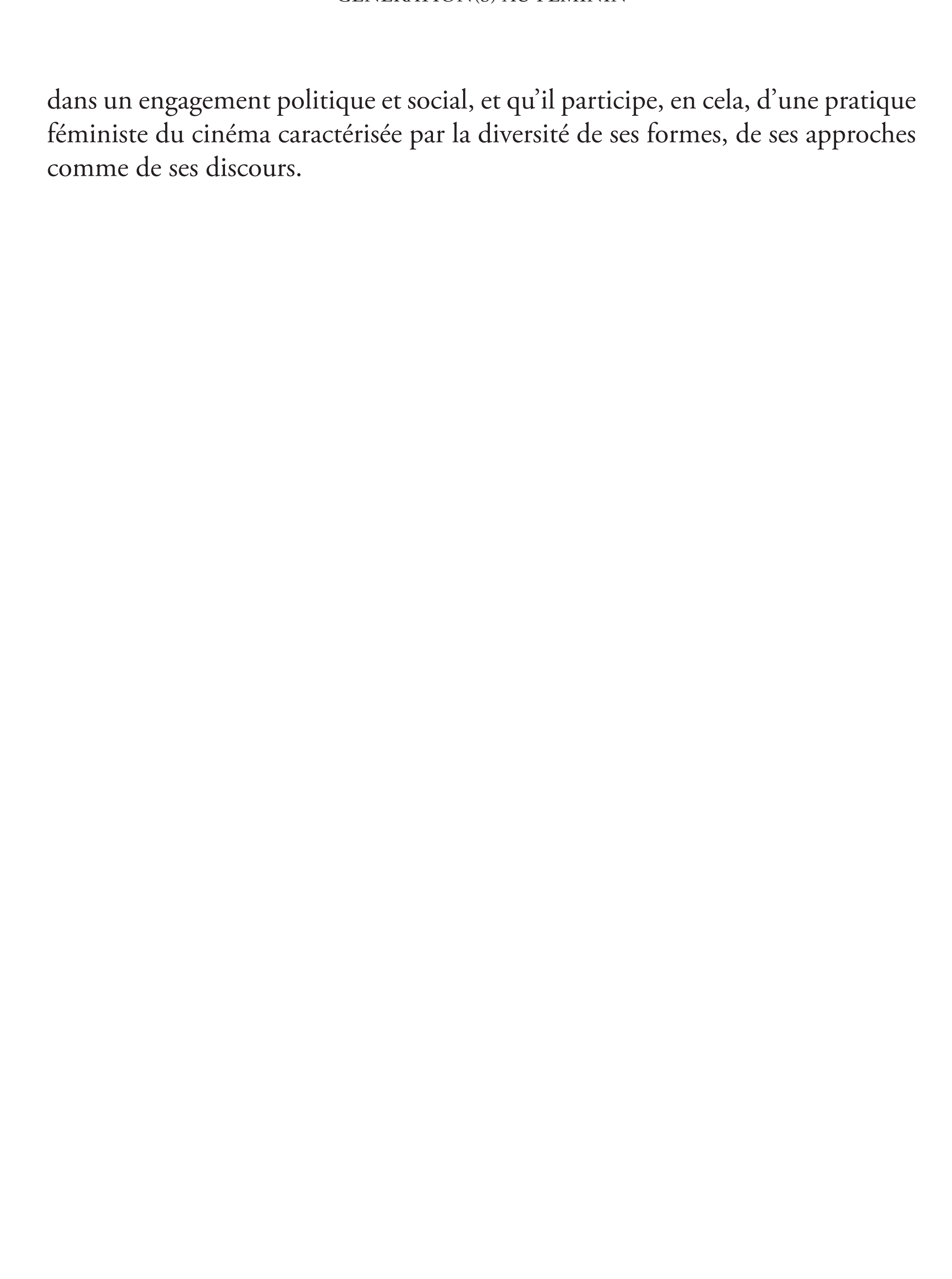
leur place. Il serait donc pertinent de revoir la conceptualisation de l'histoire du cinéma (voire de son enseignement) afin de rendre compte des films réalisés par les femmes, sans pour autant les confiner systématiquement dans une histoire parallèle. Rosanna Maule, spécialiste québécoise du cinéma muet et des théories féministes au cinéma, explique comment l'histoire du cinéma et l'identité féminine doivent être repensées :

> L'historiographie féministe la plus récente propose également de repenser l'identité féminine dans une optique transnationale qui prenne en compte des contextes de production et de réception filmiques autres que hollywoodiens et, plus généralement, qui soit détachée des analyses portant sur les cinémas nationaux. L'examen de pratiques cinématographiques et de modèles filmiques non occidentaux a entraîné la remise en question de certaines conceptions universalistes de la condition féminine, et permis de réexaminer aussi bien des termes, des catégories que des périodisations tributaires d'une vision occidentale de la modernité (2005 : 11).

En tant que chercheuse et professeure en études cinématographiques, j'estime qu'isoler le corpus féminin, trop souvent passé sous silence par l'histoire du cinéma et la critique, demeure un des moyens possibles pour valoriser et promouvoir le cinéma des femmes dans la recherche et l'enseignement universitaires ; mais c'est aussi un piège duquel il est difficile de se déprendre. Cette réflexion sur le cinéma hershmanien me permet donc, au final, de mettre en lumière cette histoire du cinéma des femmes qui se construit en marge de l'histoire « officielle », en plus d'intégrer le corpus hershmanien au cinéma contemporain influencé par les technologies numériques. Ce raccord avec le cinéma numérique rend possible l'inscription des films réalisés par Hershman Leeson dans l'histoire du cinéma contemporain aux côtés, par exemple, des réalisations de Peter Greenaway, dont la conception du cinéma a été transformée par les technologies (entre autres avec le projet hypermédiatique *The Tulse Lupper Suitcases,* réalisé en 2003-2004). Néanmoins, il m'apparaît évident qu'un film comme *Conceiving Ada,* avant-gardiste quant à l'utilisation des techniques numériques (notamment la création du « LHL Process for Virtual Sets[55] »), s'inscrit d'emblée

55. Le « LHL Process for Virtual Sets » a été créé par Hershman Leeson pour les besoins du film *Conceiving Ada* : « *It allows still images to be dynamically placed into live digital video and become the backgrounds that live actors move through, recorded in real time. Until* Conceiving Ada, *this technique had never been used as a significant component of a feature film* » (Hershman, 2005 : 97) ; « Il permet d'insérer dynamiquement des images fixes dans une vidéo numérique en direct, de

dans un engagement politique et social, et qu'il participe, en cela, d'une pratique féministe du cinéma caractérisée par la diversité de ses formes, de ses approches comme de ses discours.



sorte qu'elles deviennent les arrière-plans dans lesquels les actrices et acteurs se déplacent, et qui est enregistrée en temps réel. » (Je traduis.)

BIBLIOGRAPHIE

Åsberg, Cecilia (2010), « Enter cyborg : tracing historiography and ontological turn of feminist technoscience studies », *International Journal of Feminist Technoscience,* https://www.academia.edu/603854/Enter_cyborg_tracing_the_historiography_and_ontological_turn_of_feminist_technoscience_studies

Åsberg, Cecilia, et Nina Lykke (2010), « Feminist technoscience studies », *European Journal of Women's Studies*, vol. 17, nº 4, https://www.academia.edu/603860/Feminist_technoscience_studies

Braidotti, Rosi (1996), « Cyberfeminism with a difference », *New Formations,* nº 29, p. 9-25.

Burch, Noël, et Geneviève Sellier (2009), *Le cinéma au prisme des rapports de sexe,* Paris, Librairie philosophique J. Vrin.

Butler, Alison (2002), *Women's Cinema : The Contested Screen,* Londres/New York, Wallflower Press.

Byant, Antony, et Griselda Pollock (dir.) (2010), *Digital and Other Virtualities,* Londres/New York, I. B. Tauris.

Chadwick, Whitney ([1997] 2012), *Women, Art, and Society,* Londres, Thames & Hudson.

Ciecko, Anne (1998), « Transgender, transgenre, and the transnational : Sally Potter's *Orlando* », *The Velvet Light Trap,* n° 41 (printemps), p. 19-34.

Couchot, Edmond (1988), *Images. De l'optique au numérique,* Paris, Hermès.

Couchot, Edmond (1998), *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, Jacqueline Chambon.

Couchot, Edmond (2014), « Temps de l'histoire et temps uchronique », *Hybrid*, http://www.hybrid.univ-paris8.fr/lodel/index.php?id=179

Couchot, Edmond, et Norbert Hillaire (2003), *L'art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art*, Paris, Flammarion.

Deren, Maya (2004), *Écrits sur l'art et le cinéma,* traduit de l'anglais par Éric Alloi et Julie Beaulieu (avec la collaboration de Sébastien Côté), Paris, Éditions Paris expérimental.

DORAN, Kerry (2015), « Cyborg origins : Lynn Hershman Leeson at Bridget Donahu », *Rhizome,* 19 mars, http://rhizome.org/editorial/2015/mar/19/lynn-hershman-leeson-origins-species/

DULAC, Germaine (1994), *Écrits sur le cinéma (1919-1937),* textes réunis et présentés par Prosper Hillairet, Paris, Éditions Paris expérimental.

FOX, Howard N. (2005), « Breaking the code », dans Meredith TROMBLE (dir.), *The Art and Films of Lynn Hershman Leeson : Secret Agents, Private I,* Berkeley, University of California Press, p. 1-11.

GARDE-HANSEN, Joanne (2011), *Media and Memory,* Édimbourg, Edinburgh University Press.

GAUDREAULT, André, et Philippe MARION (2013), *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique,* Paris, Armand Colin.

GEMINI, Laura, et Federica TIMETO (2013), « The performative bodies of Lynn Hershman Leeson : a conversation », *Tracing New/Media/Feminisms*, *New Media Caucus*, vol. 9, nº 1 (printemps), http://median.newmediacaucus.org/tracing-newmediafeminisms/the-performative-bodies-of-lynn-hershman-leeson-a-conversation/

GROSENICK, Uta (2001), *Women Artists in 20th and 21st Century,* Köln, Taschen.

HANLEY, Joann (2002), « Women, art, and technology. Brief history », dans Diana BURGESS FULLER et Daniela SALVIONI (dir.), *Art/Women/California 1950-2000. Parallels and Intersections,* Berkeley/Los Angeles, University of California Press/San Jose Museum of Art, p. 311-319.

HARAWAY, Donna (2007), *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences – Fictions – Féminismes,* anthologie établie par Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan, Paris, Exils Éditeur.

HARRISON, Robert (2002), « World of Fantasy and Fiction : Four of a Kind », *American Cinematographer. The International Journal of Film and Digital Production Techniques*, vol. 83, nº 12, p. 20-26.

HELD, Robin (2005), « Foreword : Hershmanlandia », dans Meredith TROMBLE (dir.), *The Art and Films of Lynn Hershman Leeson : Secret Agents, Private I,* Berkeley, University of California Press, p. xi-xix.

HERSHMAN LEESON, Lynn (1994), « Talk at MOMA NY », http://www.lynnhershman.com/wp-content/uploads/2016/06/Talk-at-MOMA-NY.pdf

HERSHMAN, LYNN (2000), « *Teknolust* Director's Statement », *Lynn Hershman Leeson,* http://www.lynnhershman.com/wp-content/uploads/2016/06/Teknolust-Directors-Statement.pdf

Hershman, Lynn (2005), « Private I : An investigator's timeline », dans Meredith Tromble (dir.), *The Art and Films of Lynn Hershman Leeson : Secret Agents, Private I,* Berkeley, University of California Press, p. 13-103.

Hershman Leeson, Lynn (2016a), « Net Works », *Lynn Hershman Leeson,* http://www.lynnhershman.com/project/net-works/

Hershman Leeson, Lynn, et Gabriella Giannachi (2010), « Lynn Hershman Leeson in conversation with Gabriella Giannachi », *Leonardo,* vol. 43, n° 3 (juin), p. 232-233.

James, David E. (2005), « Lynn Hershman : The subject of autobiography », dans Meredith Tromble (dir.), *The Art and Films of Lynn Hershman Leeson : Secret Agents, Private I,* Berkeley, University of California Press, p. 145-157.

Johnston, Claire (1975), *Notes on Women's Film,* Londres, BFI.

Johnston, Claire (1993), « Le cinéma des femmes comme contre-cinéma », traduit de l'anglais par Isabelle Greenda et Bérénice Reynaud, *CinémAction,* « 20 ans de théories féministes sur le cinéma », n° 67, p. 157-162.

Juhasz, Alexandra (2001), *Women of Vision : Histories in Feminist Film and Video,* Minneapolis, University of Minnesota Press.

Kinder, Marsha (2005), « A cinema of intelligent agents : *Conceiving Ada* and *Teknolust* », dans Meredith Tromble (dir.), *The Art and Films of Lynn Hershman Leeson : Secret Agents, Private I,* Berkeley, University of California Press, p. 169-181.

Krauss, Rosalind (1976), « Video : the aesthetics of narcissism », *October,* vol. 1 (printemps), p. 50-64, http://www.jonahsusskind.com/essays/Krauss_VideoNarcissism.pdf

Kwastek, Katja (2013), *Aesthetics of Interaction in Digital Arts,* Cambridge/Londres, Massachusetts Institute of Technology.

Lamoureux, Ève, et Thérèse St-Gelais (2014), « Où en sommes-nous avec le féminisme en art ? », *Recherches féministes,* vol. 27, n° 2, p. 1-6.

Lanctôt, Micheline (2015), *Lettres à une jeune cinéaste,* Montréal, VLB éditeur.

Lipovetsky, Gilles, et Jean Serroy (2007), *L'écran global : culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne,* Paris, Seuil. (Coll. « La couleur des idées ».)

Maloney, Patricia (2011), « Looking for Roberta Breitmore », *Art Practical : Exploring Contemporary Art and Visual Culture in the Bay Area,* « Performance : The Body Politic », vol. 2, n° 15, http://www.artpractical.com/feature/looking_for_roberta_breitmore/

MAULE, Rosanna (2005), « Présentation », *Cinémas. Revue d'études cinématographiques/ Cinémas : Journal of Film Studies,* « Femmes et cinéma muet : nouvelles problématiques, nouvelles méthodologies », vol. 16, nº 1, p. 9-20.

MEYER, Laura (2002), « Constructing a new paradigm. European American women artists in California, 1950-2000 », dans Diana BURGESS FULLER et Daniela SALVIONI (dir.), *Art/Women/California 1950-2000. Parallels and Intersections,* Berkeley/Los Angeles, University of California Press/San Jose Museum of Art, p. 97-119.

MINH-HA, Trinh T (2005), *The Digital Film Event,* New York/London, Routledge, 2005.

PIDDUCK, Julianne (1997), « Travels with Sally Potter's *Orlando* : Gender, Narrative, Movement », *Screen,* vol. 38, nº 2 (été), p. 172-189.

PLANT, Sadie (1997), *Zeros + Ones,* Londres, Fourth Estate.

POGREBIN, Robin (2016), « Judy Chicago does TV », *The New York Times,* 6 mai, C18, http://www.nytimes.com/2016/05/06/arts/design/julian-schnabel-moves-to-pace-gallery-from-gagosian.html?_r=0

POISSANT, Louise, et Renée BOURASSA (dir.) (2013), *Personnages virtuels et corps performatifs : effets de présence,* Montréal, Presses de l'Université du Québec.

POLLOCK, Griselda (2007), *Encounters in the Virtual Feminist Museum,* New York/Londres, Routledge.

QUINLIVAN, Davina (2015), « On queer cinema might feel », *Music, Sound & the Moving Image,* vol. 9, nº 1 (printemps), p. 63-77.

RAE HUFFMAN, Kathy, et Margarete JAHRMANN (1998), « *Conceiving Ada* », *Telepolis,* 5 février, https://www.heise.de/tp/artikel/4/4102/1.html

RICH, B. Ruby (2005), « My other, my self : Lynn Hershman Leeson and the reinvention of the golem », dans Meredith TROMBLE (dir.), *The Art and Films of Lynn Hershman Leeson : Secret Agents, Private I,* Berkeley, University of California Press, p. 159-167.

SCHNEEMANN, Carolee (2004), « Filmography/videography », *Carolee Schneemann,* http://www.caroleeschneemann.com/filmvideography.html

SCHWENGER, Peter (1996), « Derek Jarman and the colour of mind's eye », *University of Toronto Quarterly,* vol. 25, nº 2 (printemps), p. 419-426.

SOBCHACK, Vivian (2011), « Fleshing out the image : phenomenology, pedagogy, and Derek Jarman's *Blue* », dans Havi CAREL et Greg TUCK (dir.), *New Takes in Film-Philosophy,* Londres, Palgrave Macmillan, p. 191-206.

Stacey, Jackie (1993), « Recherche différence, désespérément », traduit de l'anglais par Violaine Lenoir et Bérénice Reynaud, *CinémAction,* « 20 ans de théories féministes sur le cinéma », nº 67, p. 34-38.

Stacey, Jackie (2015), « Crossing over with Tilda Swinton – The mistress of "Flat affect" », *International Journal of Politics, Culture, and Society,* vol. 28, nº 3 (septembre), p. 243-271, http://link.springer.com/article/10.1007/s10767-014-9193-8

Tay, Sharon Lin (2009), « Introduction : a revised women's cinema through Lynn Hershman-Leeson's cyberfeminist interventions », dans *Women on the Edge : Twelve Political Film Practices*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, p. 1-25.

Tromble, Meredith (2005), *The Art and Films of Lynn Hershman Leeson : Secret Agents, Private I,* Berkeley, University of California Press.

Waldman, Diane, et Janet Walker (1999), *Feminism and Documentary,* Minnesota, University of Minnesota Press.

Weibel, Peter (2016), *Lynn Hershman Leeson : Civic Radar,* Berlin, Hatje Cantz.

Wilding, Faith (1997), « Where is feminism in cyberfeminism ? », *Old Boys Network,* http://www.obn.org/cfundef/faith_def.html

Wollstonecraft, Mary ([1792] 2004), *Vindication of the Rights of Woman*, Londres, Penguin Books.

MÉDIAGRAPHIE

Desjardins, Denys (2014), « Une histoire du cinéma : Anne Claire Poirier », *Office national du film,* Projet « Une histoire du cinéma – 61 portraits vivants », 7 min, https://www.onf.ca/film/histoire_du_cinema_anne_claire_poirier/

Hershman Leeson, Lynn (1984-1996), *First Person Plural : The Electronic Diaries of Lynn Hershman Leeson.*

Hershman Leeson, Lynn (1997), *Conceiving Ada,* États-Unis, 82 min.

Hershman Leeson, Lynn (2003), *Teknolust,* États-Unis, 82 min.

Hershman Leeson, Lynn (2012), *!Women Art Revolution,* États-Unis, 83 min.

Jarman, Derek (1993), *Blue,* Royaume-Uni/Japon, 79 min.

Mandy, Marie (2000), *Filmer le désir – Voyage à travers le cinéma des femmes,* France/Belgique, 60 min.

Potter, Sally (1992), *Orlando,* Royaume-Uni/Russie/France/Italie/Pays-Bas, 94 min.

SITES INTERNET

Chicago, Judy (2018), *Judy Chicago,* http://www.judychicago.com

Citron, Michelle (2012), *Michelle Citron,* http://www.michellecitron.com/index.html

Gagnon, Jean (2006), « Lynn Hershman (San Francisco, California, United-States) », *Fondation Daniel Langlois,* http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=168

Hammer, Barbara (2018), *Barbara Hammer,* http://barbarahammer.com/

Hershman Leeson, Lynn (2016b), *Lynn Hershman Leeson,* http://www.lynnhershman.com/

Minh-ha, Trinh T. (2012), *Trinh T. Minh-ha,* http://trinhminh-ha.com/

Old Boys Network (2010), *Old Boys Network,* http://www.obn.org/

Schneemann, Carolee (2014), *Carolee Schneemann,* http://www.caroleeschneemann.com

Solomon R. Guggenheim Foundation (2018), « Shu Lea Cheang », *Guggenheim,* [https://www.guggenheim.org/artwork/artist/shu-lea-cheang

L'ÉVOLUTION DES RÉCITS DE L'HOMOSEXUALITÉ FÉMININE À LA TÉLÉVISION POPULAIRE. UNE ANALYSE QUEER ET INTERSECTIONNELLE

Tara Chanady

Université de Montréal

La représentation de l'homosexualité entre femmes à la télévision populaire nord-américaine a connu une explosion importante depuis les trente dernières années, passant d'une censure presque totale au début des années 1990 à une popularisation des personnages lesbiens dans plusieurs émissions destinées au grand public. Cette hausse de visibilité peut certainement être considérée en soi comme un facteur positif. En effet, regardée par des millions de téléspectateurs et téléspectatrices, la télévision en tant que pratique culturelle façonne les mentalités, participant ainsi à la construction et au partage collectif de savoirs, de normes et de valeurs (Hall, 1997 : 1-4). Comme le rappelle le slogan de l'organisme Gay & Lesbian Alliance Against Defamation (GLAAD)[1], « Leading the conversation. Shaping the media narrative. Changing the culture. That's GLAAD at work », il est possible d'effectuer un changement social par le renouvellement de la représentation des minorités sexuelles. C'est pourquoi, à coups de cérémonies et de remises de prix, des organismes comme GLAAD soulignent chaque année l'augmentation de la visibilité LGBT+[2] dans les médias, récompensant les représentations considérées comme novatrices. Toutefois, il importe d'aller plus loin dans la critique des représentations populaires de l'homosexualité féminine, ces dernières étant souvent encadrées par des structures hétéronormatives et des normes patriarcales dans un cadre néolibéral. En effet, ce contexte

1. Site Internet de l'organisme : http://www.glaad.org/

2. Lesbienne, gai, bisexuel.le, trans et autres nominations de minorités sexuelles et de genres (*).

entraîne une commodification[3] de la sexualité lesbienne, formatée pour plaire à un large public : des représentations conformistes où dominent l'aspect érotique et l'hyperféminité.

L'étude des représentations lesbiennes à la télévision doit certes éviter une analyse simpliste cherchant à démarquer les bonnes et les mauvaises représentations (Chambers, 2009 : 1-25). Comme le proposent Glyn Davis et Gary Needham, le questionnement doit dépasser la sphère identitaire pour s'intéresser aux autres éléments encadrant la sexualité : « *What might it mean to think through (about) the medium of television and its distinctive characteristics from the perspective of queerness – queerness that is as a location of sexual alterity, as desire, as a praxis of dissidence and political abrasion ?*[4] » (Davis et Needham, 2009 : 1). Ainsi, réfléchir aux représentations dans une perspective *queer* exige un examen approfondi des normes de genre et de sexualité qui cernent la production du sujet, en refusant une conception essentialiste et binaire de la sexualité (l'homosexualité subordonnée à l'hétérosexualité). À travers une perspective *queer,* nous sommes notamment amenés à interroger le récit du *coming out,* qui impose une délimitation de la sexualité basée sur une structure d'opposition (Fuss, 1991 : 1-2), par une annonce publique socialement imposée (Joyrich, 2009 : 30). Une perspective *queer* permet également de poser un regard critique sur l'homonormativité des représentations banalisées et socialement acceptables (par exemple, les personnages lesbiens très féminins, monogames et apolitiques, qui ne fréquentent pas d'espaces *queer* ou lesbiens, comme ceux de la série *Grey's Anatomy*), portant une attention particulière à la mise en scène de la marginalité sexuelle et des frontières sociales, économiques et politiques qui la délimitent[5].

Une analyse plus approfondie des représentations de l'homosexualité féminine nécessite également d'aller au-delà de la simple question de la sexualité afin de prendre en considération les autres éléments qui informent ces représenta-

3. L'emploi de ce terme est tiré de l'anglais (la traduction la plus proche référant à la marchandisation) : le processus de devenir une commodité (Oxford, 2016).

4. « Que voudrait dire penser le médium de la télévision et ses caractéristiques distinctes selon une perspective queer – la queerness en tant que position d'altérité sexuelle, de désir, de pratique de dissidence et d'abrasion politique ? » (Je traduis.)

5. Une analyse *queer* des représentations homosexuelles masculines engloberait ces thématiques : par exemple, l'homonormativité des représentations dans des séries comme *Modern Family* (ABC, 2009-) et la culture gaie *mainstream* comme dans la série *Looking* (HBO, 2014-), comparativement aux représentations plus variées et s'intéressant à la fluidité de la sexualité comme dans la série *Sense 8* (Netflix, 2015-).

tions, dont le genre, l'appartenance ethno-raciale, la classe, les capacités et l'âge. En effet, interroger les rapports de pouvoir dans la représentation de la marginalité implique de dépasser une analyse unidimensionnelle grâce à l'adoption d'une perspective intersectionnelle. Autrement dit, il faut prendre en compte « à la fois l'interaction entre le genre, la race et d'autres catégories de différences dans les vies individuelles, les pratiques sociales, les dispositions institutionnelles et les idéologies culturelles, et l'issue de ces interactions en termes de pouvoir » (Davis, 2015 : paragraphe 2). L'adoption d'une perspective intersectionnelle permet en effet d'aller plus loin que la simple apologie de la diversité des représentations lesbiennes pour replacer la construction de la sexualité au sein d'une multitude de facteurs sociaux qui créent d'autres perspectives, d'autres défis et d'autres discriminations par le croisement des axes d'oppression. Comme l'écrivent Patricia Hill Collins et Sirma Bilge :

> *Intersectionality is a way of understanding and analyzing the complexity in the world, in people, and in human experiences. The events and conditions of social and political life and the self can seldom be understood as shaped by one factor. They are generally shaped by many factors in diverse and mutually influencing ways. When it comes to social inequality, people's lives and the organization of power in a given society are better understood as being shaped not by a single axis of social division, be it race or gender or class, but in many axes that work together and influence each other. Intersectionality as an analytical tool gives people better access to the complexity of the world and of themselves*[6] (Collins et Bilge, 2016 : 2).

Ainsi, la perspective intersectionnelle interroge les différentes dimensions de l'expérience humaine en tant qu'elle est traversée par le pouvoir, autant dans le domaine interpersonnel (interactions sociales) que dans le domaine disciplinaire (lois et règlements), le domaine culturel (normes et significations) et le domaine structurel (organisations et institutions) (Collins et Bilge, 2016 : 7-11).

6. « L'intersectionnalité est une façon de comprendre et d'analyser la complexité dans le monde, chez les individus et dans les expériences humaines. Les événements et les conditions de la vie sociale et politique ainsi que du soi ne peuvent rarement être compris comme étant façonnés par un seul facteur. Ils sont généralement façonnés par plusieurs facteurs, de diverses façons mutuellement influençables. Quand il est question d'inégalité sociale, la vie des personnes et l'organisation du pouvoir dans une société donnée sont mieux comprises comme étant façonnées non pas par un seul axe de division sociale, comme la "race", le genre ou la classe, mais par de multiples axes qui travaillent ensemble et s'influencent entre eux. L'intersectionnalité comme outil analytique donne aux personnes un meilleur accès à la complexité du monde et d'eux-mêmes. » (Je traduis.)

Elle s'intéresse à l'inégalité sociale dans toute sa complexité en problématisant les multiples dimensions du contexte social, portant attention à la fois aux relations au sein de ces domaines, au sein des catégories (genre, classe, appartenance ethno-raciale, etc.) et entre celles-ci. Il s'agit donc d'un outil à la fois complet et malléable pour analyser le renouveau des représentations des expériences homosexuelles féminines dans leurs multiples dimensions, notamment les discours qui les sous-tendent et les éléments qui en sont absents (par exemple, les oppressions vécues par les lesbiennes trans et racisées).

À la lumière des perspectives *queer* et intersectionnelle, la présente réflexion proposera une lecture des récits novateurs et transgressifs de l'homosexualité féminine dans la série *Orange Is the New Black* (*OITNB*), une comédie dramatique à succès mettant en scène le quotidien d'un groupe de femmes en prison (Netflix, 2013-), et dans la série *Transparent* (Amazon Prime, 2014-), une comédie dramatique portant sur la transition sexuelle d'une professeure retraitée et la réaction de sa famille.

Afin de situer ces récits, je commencerai par un aperçu des représentations lesbiennes dans les téléséries populaires nord-américaines. Par la suite, je théoriserai brièvement la question identitaire lesbienne afin de mieux cerner les changements qui s'opèrent actuellement dans la conceptualisation de l'homosexualité féminine (la revendication d'identités fixes lesbiennes côtoyant des conceptualisations queer et fluide de la sexualité qui évitent les catégorisations et les étiquettes). J'évoquerai succinctement les concepts de représentation et de visibilité, nécessaires au moment de déterminer quels éléments retenir pour l'analyse. Forte de ces concepts, j'analyserai enfin les récits de l'homosexualité féminine dans *OITNB* et *Transparent,* des séries qui présentent un renouveau des trames narratives *queer* et lesbiennes grâce à une conceptualisation féministe, diversifiée et nuancée du genre et de la sexualité.

HISTORIQUE DES REPRÉSENTATIONS LESBIENNES DANS LES SÉRIES TÉLÉVISÉES ÉTATSUNIENNES

Tout d'abord, il importe de revenir sur la présence des représentations lesbiennes dans les téléséries populaires. Depuis les années 2000, on peut parler d'une explosion de la visibilité homosexuelle. Selon certains critiques (Tropiano, 2002 : X), le premier baiser lesbien serait apparu dans *L.A. Law* (NBC, 1986-) en 1991, et le premier baiser adolescent lesbien, dans *Picket Fences* (CBS, 1992-1996) en 1993. Le premier développement réaliste d'une relation lesbienne

durable au petit écran remonterait, de l'avis général, à *Buffy the Vampire Slayer* (WB, 1997-2003) en 1999, relation par ailleurs idéalisée par les communautés de *fans* (Collier, Lumadue et Wooten, 2009). Le moment considéré comme le plus marquant demeure toutefois le *coming out* d'Ellen DeGeneres dans son sitcom *Ellen* en 1997 (Tropiano, 2002 : 246). La série sera annulée quelques saisons après ce *coming out* controversé, annulation annoncée par le responsable de la chaîne ABC Entertainment, Stuart Bloomberg, d'une manière que certains trouvent problématique : « [*I*]*nstead of simply stating that the show was cancelled due to low ratings, he claims that because the material was more* politicized *(translation : gay) and* issue-orientated *(translation : gay), it became* less funny *(translation : too gay*[7]» (Tropiano, 2002 : 248). Il faut attendre 2004 pour voir la première émission mettant en scène presque exclusivement des personnages lesbiens, soit *The L Word* (Showtime, 2004-2009). Bien que la série soit destinée en partie à un public lesbien, elle sera également regardée par un public hétérosexuel, certains critiques signalant qu'elle reprend des fantasmes masculins hétérosexuels et présente un portait peu diversifié des communautés lesbiennes (Chambers, 2006 : 91).

Au même moment, la visibilité lesbienne est en hausse en raison du phénomène du *lesbian kiss episode,* soit un baiser échangé entre deux personnages féminins hétérosexuels ou avec une lesbienne de passage (présente pour un ou deux épisodes), scène qui vise à stimuler les cotes d'écoute et à faire mousser la série. C'est notamment le cas des populaires téléséries *Sex in the City* (HBO, 1998 et 2000), *Friends* (NBC, 2001), *One Tree Hill* (WB/CW, 2005), *Heroes* (NBC, 2009) et *Gossip Girl* (CW, 2009). La journaliste Virginia Heffernan décrit ce phénomène lors de son apogée :

> *Eminently visual; cheap, provided the actors are willing; controversial, year in and year out; and elegantly reversible (sweeps lesbians typically vanish or go straight when the week's over), kisses between women are perfect sweeps stunts. They offer something for everyone, from advocacy groups looking for role models to indignation-seeking conservatives, from goggle-eyed male viewers to progressive*

7. « Au lieu de mentionner simplement que l'émission fut annulée en raison de faibles cotes d'écoute, il affirme que parce que le contenu était trop *politicisé* (traduction : gai) et *tourné vers des enjeux sociaux* (traduction : gai), l'émission est devenue moins *drôle* (traduction : trop gaie). » (Je traduis.)

> *female ones, from tyrants who demand psychological complexity to plot buffs*[8] (Heffernan, 2005).

Cette utilisation de la sexualité lesbienne pour hausser les cotes d'écoute est parfois développée lors d'un court segment d'une série (quelques épisodes seulement) mettant en scène une relation lesbienne entre un personnage principal et un personnage de passage, avant « le retour à la normale » (personnage principal de nouveau en relation avec un homme)[9]. Beaucoup de critiques dénoncent également le haut taux de mortalité des personnages lesbiens (phénomène qualifié de *Dead Lesbian Syndrome* [En collaboration, 2018]), la mort récente du personnage de Lexa en mars 2016 dans la série *The 100* (CW, 2014-) ayant causé une réaction si forte auprès des communautés de *fans* (Butler, 2016) que le créateur de la série, Jason Rothenberg, s'est publiquement excusé en affirmant qu'il aurait dû faire les choses différemment (Prudom, 2016).

De plus, malgré sa popularité, la visibilité lesbienne au petit écran engendre encore des controverses, choquant particulièrement les groupes conservateurs (par exemple, la Florida Family Association), qui accusent les séries de faire la promotion de l'homosexualité (*gay agenda*). Pourtant, comme nous venons de le voir, ces représentations restent timides, notamment en raison de la logique marchande dans laquelle s'inscrit forcément tout produit culturel destiné à un vaste public. Nous nous retrouvons ainsi devant une hypervisibilité lesbienne hétéronormative, jeune, blanche, homogène et apolitique dans les médias populaires (« lesbianisme » le plus souvent performé par des femmes hétérosexuelles), alors que les sujets lesbiens et *queer* sont encore relativement invisibilisés dans la sphère publique et politique. Si l'on se tourne un instant vers le cas du Québec, on peut songer par exemple à la survisibilité des hommes dans le Village gai de Montréal (Podmore, 2006) ou aux constats du rapport sur l'invisibilité lesbienne (*Lesbiennes. Invisibles parmi nous*) émis par le Réseau québécois d'action pour la

---

8. « Éminemment visuels ; faciles, si les actrices sont prêtes ; controversés, une année *in* et l'autre *out* ; et élégamment réversibles (les lesbiennes de service disparaissent en général, ou redeviennent hétéros à la fin de la semaine), les baisers entre femmes sont de parfaites mises en scène chocs. Ils offrent quelque chose pour tout le monde, des groupes de revendications cherchant des modèles positifs aux conservateurs à la recherche d'indignation, des spectateurs mâles au regard curieux aux spectatrices socialement progressives, des tyrans qui exigent de la complexité psychologique aux amateur.e.s d'intrigues. » (Je traduis.)

9. C'est notamment le cas des séries suivantes : *Party of Five* (Fox, 1994-2000, en 1999), *The O.C.* (Fox, 2003-2007, en 2004), *90120* (CBS, 2008-20013, en 2009), *Desperate Housewives* (ABC, 2004-2012, en 2009) et *Weeds* (Showtime, 2005-2012, en 2009).

santé des femmes en 2013. Dans la section suivante, je m'intéresserai justement à la question identitaire en la liant aux concepts de représentation et de visibilité.

IDENTITÉS ET REPRÉSENTATIONS

HOMOSEXUALITÉ FÉMININE ET COURANT *QUEER*: ENTRE IDENTITÉS ET ORIENTATIONS

En retraçant l'histoire du mouvement LGBT+ aux États-Unis, Larry Gross (2001) montre comment «l'identité gaie» s'est construite dans un contexte de discrimination, plusieurs groupements LGBT+ en venant à exiger le statut de groupe minoritaire. En conséquence, la culture gaie a permis d'articuler des revendications politiques, légales et sociales, la communauté et l'identité homosexuelles se construisant à travers des actions politiques et culturelles communes. Toutefois, plusieurs critiques ont aussitôt pointé du doigt certaines conceptualisations controversées des identités gaies et lesbiennes comme des catégories fixes ou statiques, ainsi que leur absorption dans une logique marchande dès les années 1990 (produits destinés aux gais et lesbiennes). Comme le dénonce la féministe matérialiste Rosemary Hennessy, «*the increasing circulation of gay and lesbian images in consumer culture has the effect of consolidating an imaginary, class-specific gay subjectivity for both straight and gay audiences*[10]» (Hennessy, 1995: 32). Les analyses matérialistes analysent ainsi les rapports économiques, dont la marchandisation, qui cadrent la production des identités LGBT+, la pensée queer soulignant à son tour les risques de l'utilisation politique et stratégique des identités, ainsi que la blancheur de la culture gaie et lesbienne. Ces perspectives critiquent la revendication de l'inclusion d'identités fixes gaies ou lesbiennes dans les médias: il s'agirait plutôt de mettre de l'avant, entre autres, la nature changeante et relationnelle de la sexualité.

C'est notamment pour cette raison que les auteurs de *Queer TV: Theories, Histories, Politics* – ouvrage qui allie, pour la première fois selon ses responsables, la théorie *queer* et les études télévisuelles – demeurent critiques envers les politiques moralisatrices de représentation qui supposent qu'il existe une lecture homogène des représentations et cherchent à distinguer entre les «bonnes» et les «mauvaises» représentations gaies ou lesbiennes (Davis et Needham, 2009: 2).

10. «[L]'augmentation de la circulation des images gaies et lesbiennes dans la culture de consommation a pour effet de consolider une subjectivité gaie imaginaire et spécifique à une classe, pour à fois les auditoires hétéro et homosexuels». (Je traduis.)

Le positionnement de l'Autre comme un être intrinsèquement différent, notamment quant à l'obligation de faire un *coming out* pour marquer sa différence identitaire, est ainsi critiqué. L'obligation de s'étiqueter pour vivre ouvertement sa sexualité tend à réduire la sexualité à des catégories fixes et exclusives au lieu de s'intéresser à son caractère fluide et relationnel, de même qu'à sa dimension performative[11]. Proposer une lecture *queer* des récits de l'homosexualité féminine nécessite donc qu'on dépasse ces catégories jugées problématiques en portant une attention particulière à la construction, à la reproduction et aux contraintes des normes genrées et sexuées.

Pour cette analyse, je mobilise le concept d'orientation *queer,* développé par Sara Ahmed dans le cadre d'une réflexion phénoménologique (2006), qui permet de réfléchir sur la particularité de l'expérience lesbienne sans l'essentialiser ni recourir à des catégories fixes. Ce concept autorise une lecture de la sexualité en rapport avec la spatialité et les affects, en montrant comment le corps lesbien expérimente différemment l'espace, notamment en raison de son orientation vers des objets de désir non conventionnels. Ainsi, la sexualité se définit à travers ce désir et cette recherche du contact humain : « [*T*]*his makes becoming lesbian a very social experience and allows us to rethink desire as a form of action that shapes bodies and worlds*[12] » (Ahmed, 2006 : 102). L'attirance éprouvée envers des personnes de même sexe et envers d'autres éléments et objets représentant ce désir (et situés hors de l'hétéronormativité) influence le parcours d'un individu dans la vie quotidienne. En effet, les femmes lesbiennes, bi et *queer* ne suivent pas la

11. Par son attention à la déconstruction des catégories, la perspective *queer* a été critiquée comme réduisant la sexualité à des effets de langage sans s'intéresser aux conditions institutionnelles des sujets gais et lesbiens (Gamson, 2000). Il est donc important de mobiliser la perspective *queer* de manière nuancée afin de ne pas réduire l'importance des revendications identitaires fixes (par exemple, les femmes revendiquant le terme lesbienne, notamment pour des questions de visibilité), ni de dénigrer les femmes performant une identité dite plus conventionnelle (lesbiennes féminines). Ce souci est d'ailleurs partagé par plusieurs théoriciennes *queer* : « *While some critics insist that queer theory is apolitical word-smithery, de Lauretis, Butler, and Sedgwick take seriously the role that signs and symbols play in shaping the meanings and possibilities of our culture at the most basic level, including politics conventionally defined* » (Turner, 2000 : 108) ; « Alors que certaines et certains critiques insistent que la théorie queer est apolitique et s'égare en ne s'intéressant qu'au discursif, de Lauretis, Butler et Sedgwick prennent au sérieux le rôle que les signes et symboles jouent dans le façonnement des significations et des possibilités de notre culture au niveau le plus élémentaire, incluant dans la politique définie au sens conventionnel. » (Je traduis.)

12. « Cela rend le devenir lesbien une expérience très sociale et nous permet de repenser le désir comme une forme d'action qui façonne les corps et les mondes. » (Je traduis.)

ligne *straight* prescrite par l'ordre social, mais se tournent vers un objet qui se situe généralement hors de la sphère du désir sexuel hétéronormatif : « [*L*]*esbians have different points of arrivals, different ways of inhabiting the world*[13] » (Ahmed, 2006 : 100). Ce n'est donc pas une identité fixe et socialement établie qui crée un sentiment d'appartenance chez les femmes s'identifiant comme lesbiennes ou *queer* ; c'est plutôt leur orientation *queer* qui entraîne la recherche d'autres femmes qui partagent cette expérience marginale du désir. En d'autres termes, on ne naît pas lesbienne, mais « *we become lesbians in the proximity of what pulls*[14] » (Ahmed, 2006 : 94). Réfléchir sur la sexualité en tant que socialisation, désir et spatialité au lieu de se limiter à la question identitaire se révèle une piste particulièrement intéressante pour l'analyse de l'espace déviant de la prison dans *Orange Is the New Black,* ainsi que pour le parcours sexuel du personnage d'Ali dans la série *Transparent*.

REPRÉSENTATION ET VISIBILITÉ

Avant d'entreprendre l'analyse des deux séries télévisées à l'étude, il importe de préciser deux concepts, la représentation et la visibilité, qui sous-tendent cette réflexion. Le travail de Stuart Hall fournit ici un point de départ pertinent. Sa conception de circuit de la culture explore les processus de construction et de circulation de sens inhérents à la représentation médiatique. Pour Hall, les représentations sont à comprendre comme la création de sens par le biais du langage (entendu ici dans son sens large), utilisant des éléments conceptuels (signes, concepts) pour créer des liens entre le monde des choses, des personnes, des événements et des expériences (Hall, 1997 : 61). Par diverses logiques de production, de consommation et de régulation, « *meanings are produced at different sites and circulated through several different processes or practices ; meaning is what gives us a sense of our own identity, of who we are and with who we belong*[15] » (Hall, 1997 : 3). Dans la mesure où c'est à travers les images et le langage que les significations émergent, il faut se pencher sur le processus de construction du

---

13. « [L]es lesbiennes ont différents points d'arrivée, différentes façons d'habiter le monde ». (Je traduis.)

14. « [N]ous devenons lesbiennes dans la proximité de ce qui nous attire ». (Je traduis.)

15. « [L]es significations sont produites dans différents sites et circulent à travers divers processus ou pratiques ; la signification est ce qui nous donne sens de notre propre identité, de qui nous sommes et d'avec qui nous appartenons ». (Je traduis.)

sens par lequel certaines significations se fixent sur des images, ainsi que sur les codes de visibilité dans lesquels les représentations doivent s'inscrire pour exister.

En effet, les groupes minoritaires doivent souvent se conformer aux codes dominants afin que leur soit accordé le *privilège* de la visibilité au sein des médias de masse. Les représentations qu'on propose d'eux s'inscrivent en général dans les catégories et les discours acceptés (comme la lesbienne féminine et conformiste des séries évoquées plus tôt), soit dans une logique d'« imposition de formes standardisées de représentation dans lesquelles les acteurs doivent s'inscrire pour apparaître » (Voirol, 2005 : 107). Comme le souligne Martha Gever, « *visibility is a precondition of surveillance, disciplinary intervention* […] *once we agreed to be seen, we also agreed to being policed*[16] » (Gever, 2003 : 23-24). C'est pourquoi il est important de porter attention à la production discursive du sujet pour comprendre comment la présence lesbienne est codée dans un nœud d'échanges et de significations qui produisent des effets régulateurs. Certes, toute forme de visibilité n'est pas forcément émancipatrice, comme en témoignent les représentations conformistes des sujets lesbiens dans plusieurs séries populaires, à l'exemple de *Grey's Anatomy* et *Pretty Little Liars*. La visibilité est toutefois une première condition d'existence, et ces représentations standardisées offrent tout de même des points de repère et d'identification importants que les téléspectatrices peuvent mobiliser et transformer à leur convenance (Driver, 2008). En effet, « *the images on screen are not simply "neutral object*[*s*] *of pure perception," but rather "significant images," as each spectator brings her own social, cultural, and subjective experiences to the act of watching*[17] » (de Lauretis, 1984 : 145).

Ensuite, un retour à la critique intersectionnelle, évoquée plus haut, permet de soulever d'autres problématiques de représentation et d'autres absences ou effacements. Par exemple, malgré l'introduction progressive de lesbiennes de couleur dans la culture populaire, la majorité des représentations demeurent conformes à certains codes, comme les personnages de Latinas-Américaines souvent *sexy* (Carmen dans *The L Word,* Santana dans *Glee*), ou qui ne mentionnent pas leur héritage culturel (Emily dans *Pretty Little Liars*). Les différences culturelles ou raciales sont ainsi évacuées de la représentation télévisuelle, puisqu'elles

16. « [L]a visibilité est une précondition de surveillance, d'intervention disciplinaire […] une fois que nous acceptons d'être vu, nous acceptons d'être policisé ». (Je traduis.)

17. « [L]es images à l'écran ne sont pas simplement des "objets neutres de pure perception", mais plutôt des "images significatives" comme chaque spectatrice amène ses propres expériences sociales, culturelles et subjectives durant l'acte de regarder ». (Je traduis.)

ne correspondent pas au profil type de la lesbienne à l'écran tel que défini dans le cadre occidental. Le blogue lesbien *afterellen.com,* qui dresse régulièrement une liste des vingt-cinq meilleurs personnages lesbiens des téléséries populaires, rend compte de cette réalité. La liste publiée en 2013 annonce fièrement que huit personnages sur vingt-cinq, soit trente pour cent des cas, sont des femmes de couleur (Hogan, 2013). Toutefois, parmi ces huit personnages, outre leur extrême féminité, on remarque qu'ils ne représentent pas (ou très rarement) une véritable différence culturelle à l'écran, se limitant à rajouter une touche d'exotisme facile à consommer qui pimente l'émission (une instrumentalisation que bell hooks qualifie d'*ethnicity as spice*[18]). C'est le cas des personnages cités des séries *Pretty Little Liars* (Emily Fields) et *Grey's Anatomy* (Callie Torres, qui fait à peine mention de son héritage, même en compagnie de ses parents – saison 5, épisode 20 ; saison 7, épisode 20). Parmi les deux seules femmes noires sur la liste, l'une est en prison (Crazy Eyes dans *Orange Is the New Black*) et l'autre, une femme aisée en relation biraciale (Lena dans *The Fosters,* fut une représentation bien célébrée malgré le format assez classique de l'émission, un drame familial destiné à un large public). Quant à la seule femme asiatique, elle apparaît dans le rôle stéréotypé de Mulan (*Once Upon a Time*). La sous-représentation de la diversité culturelle perpétue une logique biaisée qui fait d'emblée un lien entre l'émancipation et la liberté sexuelles, et la blancheur ou l'intégration de la culture occidentale (Cervulle et Rees-Robert, 2010).

Enfin, il est nécessaire d'examiner les structures hétéronormatives, capitalistes et patriarcales dans lesquelles les représentations s'insèrent afin de voir comment une certaine idée de l'homosexualité féminine, en partie basée sur un fantasme collectif destiné à hausser les cotes d'écoute, est perpétuée dans les médias. Comme le souligne Amy Villarejo (2003), le désir lesbien est investi

18. *Ethnicity as spice* : « *Within current debates about race and difference, mass culture is the contemporary location that both publicly declares and perpetuates the idea that there is pleasure to be found in the acknowledgment and enjoyment of racial difference. The commodification of Otherness has been so successful because it is offered as a new delight, more intense, more satisfying than normal ways of doing and feeling. Within commodity culture, ethnicity becomes spice, seasoning that can liven up the dull dish that is mainstream white culture* » (Hooks, 1992 : 366) ; « Ethnicité comme épice : "Dans les débats actuels sur les idées de 'race' et de différence, la culture de masse est le lieu contemporain qui déclare publiquement et perpétue l'idée qu'il y a du plaisir dans la reconnaissance et l'appréciation des différences raciales. La commodification de l'Autre a connu autant de succès parce qu'elle offre un nouveau plaisir, plus intense, plus satisfaisant que les façons normales de faire et de sentir. Dans la culture commodifiée, l'ethnicité devient une épice, un assaisonnement qui peut relever le plat sans saveur qu'est la culture de masse blanche". » (Je traduis.)

d'une grande valeur économique, comme le montre la mise en scène récurrente de la sexualité lesbienne entre de belles femmes jeunes et féminines dans les publicités, le cinéma, la télévision et la musique populaire. L'hypervisibilité des rôles généralement joués par des femmes hétérosexuelles pour un public mixte (donc majoritairement hétérosexuel) inscrit des significations problématiques sur le corps lesbien, ce dernier étant désigné comme un objet de plaisir et un bien de consommation. Ainsi, comme l'explique Teresa de Lauretis dans « Sexual indifference and lesbian representation », l'homosexualité féminine est aux prises avec des modèles définis majoritairement par des hommes (de Lauretis, 1988 : 164). L'auteure prône donc une modification des conditions de visibilité : il faut notamment défaire le lien entre « femme » et objet sexuel, récrire le sujet féminin en dehors de l'économie sociosexuelle phallique et produire des représentations en rupture avec les images masculines. Un exemple d'une telle approche, outre la production de textes par ou pour des femmes lesbiennes et *queer,* serait de mettre en scène davantage d'espaces lesbiens. En effet, les figures lesbiennes sont souvent représentées en marge de toute communauté lesbienne ou *queer* et il est rare qu'on en voie plus de deux ou trois dans une même série. Comme le dit bien Sarah Warn, « *television has painted a lonely existence for lesbians – the handful of lesbian characters you do see only interact with straight characters (unless they're dating them)*[19] » (Akass, 2006 : 6). Ainsi, outre une ou deux sorties dans un bar lesbien, la télévision populaire propose rarement une exploration de la socialisation *queer* ou lesbienne, ou de différentes formes de filiation (*queer kinship*[20]), les personnages étant parfaitement à l'aise dans leur environnement hétéronormatif, à l'exemple de Callie et d'Arizona dans la série *Grey's Anatomy,* ou encore d'Emily dans la série *Pretty Little Liars*.

Toutefois, les séries *OITNB* et *Transparent* brisent certains codes de la représentation lesbienne à travers des récits hors norme, notamment en mettant de l'avant une conceptualisation *queer* de la sexualité et du désir lesbiens. Ces représentations dépassent la sphère fictive en opérant dans un champ socioculturel plus large, comme l'explique Stuart Hall : « [*B*]*ecause meanings are always changing and slipping, codes operate more like social conventions* […] *as meanings shift*

19. « [L]a télévision a dépeint une existence solitaire pour les lesbiennes – la poignée de personnages lesbiens que l'on voit interagissent seulement avec des personnages hétérosexuels (sauf si elles sont en relation) ». (Je traduis.)

20. Le *queer kinship* est un concept mobilisé pour explorer les liens forts mais non familiaux (famille choisie) qui unissent des individus au sein des communautés *queer* (Pidduck, 2009).

and slide, so inevitably the codes of a culture imperceptibly change[21] » (Hall, 1997 : 62). Je tenterai à présent d'illustrer ces changements à travers l'analyse des deux séries à l'étude.

HOMOSEXUALITÉ FÉMININE ET NOUVELLES REPRÉSENTATIONS : DEUX ÉTUDES DE CAS

ORANGE IS THE NEW BLACK

La comédie dramatique *OITNB* met en scène le quotidien d'une prison de femmes étatsunienne (Litchfield Penitentiary). Les spectateurs et spectatrices entrent dans cet univers à travers la perspective de la protagoniste Piper Chapman, jeune femme blanche fiancée à son copain Larry et issue d'une famille bien nantie. Elle se trouve en prison dix ans après avoir transporté une grosse somme d'argent pour le compte de sa copine d'alors, Alex, qui était trafiquante de drogues. Cette dernière se trouve également dans la même prison, et Piper renouera une relation romantique avec elle. Chaque épisode de la série se concentre sur l'une des détenues en racontant son histoire par le biais de retours en arrière. Les personnages principaux se regroupent en quatre groupes distincts, soit les *Blacks,* les Hispaniques, les Blanches (dont font partie Piper et Alex) et les *autres* (des femmes plus âgées, principalement blanches). La sexualité lesbienne fait partie intégrante de la série, qui présente plusieurs scènes de nudité et de rapports sexuels, notamment avec le personnage de Nicky (une femme blanche issue de la bourgeoisie), Poussey (une femme afro-américaine dont le père était militaire), Crazy Eyes (une femme afro-américaine avec des troubles mentaux et un comportement hyperactif), Big Boo (une lesbienne *butch* en surpoids dont le vocabulaire sexuel est très cru) et Soso (une activiste asiatique-américaine). Piper, quant à elle, hésite lors des deux premières saisons entre son fiancé Larry et sa relation avec Alex, de même qu'avec une prisonnière androgyne du nom de Stella qui apparaît plus tard dans la série (saison 3). D'autres femmes explorent la sexualité lesbienne tout en affirmant leur préférence pour les hommes, dont l'Italo-Américaine Morello, en relation sexuelle avec Nicky au début de la première saison.

---

21. « [P]arce que les significations sont toujours en train de changer et de glisser, les codes opèrent davantage comme des conventions sociales […] alors que les significations se transforment et déroutent, les codes de la culture changent inévitablement, de façon imperceptible ». (Je traduis.)

La série a été produite et diffusée pour le populaire distributeur Netflix, plateforme de *streaming* qui permet, moyennant un abonnement mensuel, l'accès à un grand inventaire virtuel de séries et de films. Il est important de mentionner la grande marge de manœuvre allouée aux séries produites dans ce contexte numérique, puisqu'elles ne sont pas soumises aux mêmes règles de réalisation et de production que les séries diffusées sur des chaînes nationales ou publiques. C'est par conséquent un des facteurs qui influencent le caractère « osé » de certains thèmes et scènes de cette fiction télévisuelle. La série a bénéficié d'un succès populaire et critique, entre autres pour ses représentations culturelles et sexuelles diversifiées[22], de même que pour son humour politiquement intelligent, qui soulève des problématiques liées au racisme, à la pauvreté et au sexisme. J'analyserai la série à travers une lecture intersectionnelle de la mise en scène des personnages et de leurs sexualités, puis à l'aide d'une analyse *queer* de la spatialité marginale des lieux.

Une lecture intersectionnelle de la « race[23] », du genre et de la sexualité

Comme nous l'avons vu, adopter une perspective intersectionnelle ne signifie pas qu'on favorise simplement la diversité des représentations, attitude qui peut donner lieu à un traitement plutôt superficiel d'inclusion des minorités. Il s'agit plutôt d'examiner le croisement des axes d'oppression qui ont une incidence sur les expériences individuelles, soit comment les diverses catégories sociales s'articulent entre elles (Collins, 2003 : 208). Pour ce faire, il faut donc examiner la complexité des relations de pouvoir ancrées à la fois dans le matériel et le symbolique, ainsi que la façon dont ces dernières déterminent les expériences individuelles et collectives. Cette « *multifaceted perspective acknowledging the richness of the multiple socially-constructed identities that combine to create each of us as a unique individual*[24] » (Lind, 2010 : 3) permet de reconnaître les structures

22. Parmi les critiques positives, voir la critique d'Emily Nussbaum (2014) ou celle de Liz Shannon Miller (2016).

23. Le terme race est ici au sens de sa formulation anglaise, notamment au sein de l'afroféminisme et des études culturelles, qui comprend la race en tant que construction culturelle, et non comme une réalité biologique ou génétique. Étant donné les controverses entourant l'utilisation de ce terme dans les traductions francophones, où il est parfois remplacé par ethnie, origine ou appartenance ethno-raciale, il est ici mis entre guillemets.

24. « [C]ette perspective à plusieurs facettes reconnait la richesse des identités multiples socialement construites qui se combinent pour créer chacun de nous en tant qu'individu unique ». (Je traduis.)

collectives d'oppression expérimentées par les personnes qui occupent certaines positions sociales (par exemple les femmes afro-américaines) tout en évitant d'essentialiser le groupe en question (Collins, 2003). Comme le mentionne Ann Stoler, « *a discourse is racial not because it displays shared political interests but rather because it delineates a field and set of conditions in which it becomes impossible to talk about sexuality, class membership, morality, and childrearing without talking about race*[25] » (Stoler, 1997 : 194). Dans le cas de la série *OITNB*, cette perspective se révèle particulièrement intéressante pour examiner la façon dont la sexualité et les enjeux raciaux, de classe et de genre sont traités ensemble dans un même espace.

Tout d'abord, la question du privilège blanc est mise de l'avant par l'intermédiaire d'un regard critique et humoristique. La position privilégiée du personnage de Piper, qui est constamment réitérée, constitue le point d'entrée par lequel les spectateurs et spectatrices appréhendent l'espace marginal de la prison. Ce privilège est visible dès le premier épisode de la série, lorsque Piper, jeune femme délicate, blonde et mince, devient la détenue favorite de l'officier/conseiller. La conversation avec ce dernier, Healy, qui la réconforte dans son bureau, témoigne du fait qu'aucun des deux ne considère qu'elle est à sa place dans la prison. Après une mise en garde contre les lesbiennes, prédatrices qui rôdent dans ce lieu clos, Healy exprime sa satisfaction d'apprendre que Piper a un fiancé. Sa blancheur, sa classe sociale bourgeoise et sa féminité sont renforcées par sa pratique hétérosexuelle monogame. Il ne faudra d'ailleurs pas attendre longtemps avant que Healy nomme Piper à la présidence du groupe des Blanches lors des élections pour le conseil de prison (saison 1, épisode 6). Du côté des détenues, en revanche, plusieurs personnages se moquent de la délicatesse de la nouvelle venue, et de certains propos qui peuvent être lus comme élitistes, ainsi que le pense Nicky : « *She thinks she's fancy*[26] » (saison 1, épisode 1, 41 min). Son statut privilégié, qui lui confère un certain pouvoir au début de la série, est ainsi rapidement tourné en dérision par ses codétenues. Ces dernières se retournent bientôt contre elle, tout comme le feront les officiers lorsque le comportement de Piper intégrera les pratiques déviantes et lesbiennes ayant cours à la prison. En conséquence, son privilège s'estompera graduellement dans cet espace mar-

25. « Un discours est racial non pas parce qu'il démontre des intérêts politiques partagés mais plutôt parce qu'il délimite un champ et un ensemble de conditions dans lesquels il devient possible de parler de sexualité, d'appartenance de classe, de moralité et d'éducation des enfants sans parler de “race”. » (Je traduis.)

26. « Elle se croit raffinée. » (Je traduis.)

ginal et féminin, chaque corps devenant un simple corps déviant (sujet auquel je reviendrai dans la prochaine section).

En raison de son apparence et de son statut social, Piper peut tout de même vivre sa sexualité plus librement que les autres. Elle est d'ailleurs placée dans diverses situations qui lui donnent la possibilité de faire ses propres choix : elle est courtisée à la fois par Crazy Eyes (saison 1), Alex (saisons 1 à 4), Stella (saison 3) et son fiancé Larry (saisons 1 et 2). D'ailleurs, dans l'ensemble de la série, la sexualité lesbienne est presque exclusivement mise en scène à travers les jeunes femmes blanches et *sexy,* dont Piper, Alex, Nicky, Morello et Stella, qui contrôlent habilement leur sexualité et qui sont mises à l'avant-plan dans plusieurs scènes de sexe explicites. Du côté des personnages hispaniques, dont quatre sont régulièrement mis en scène, on n'observe qu'un seul baiser lesbien, qui culmine dans un fou rire. Pour ce qui est des femmes afro-américaines, Crazy Eyes et Poussey n'apparaissent dans aucune scène sexuelle avant la saison 4 (mis à part une scène pour Poussey et son amante allemande lors de son *flashback,* saison 2, épisode 6). Lors de la saison 1, les discussions tournent souvent autour des relations lesbiennes entre Piper, Alex, Nicky, Big Boo et Morello, ce qui donnera notamment lieu à la course au plus grand nombre possible de conquêtes sexuelles entre Nicky et Big Boo (saison 2, épisode 4). La saison 4 offre par contre une nouvelle représentation par la relation romantique interraciale entre Poussey et Soso, qui met de l'avant une critique des stéréotypes : Poussey se fâche contre Soso, car celle-ci a des préjugés à propos du passé désabusé de Poussey, supposant qu'elle est pauvre et que sa mère consommait du crack parce qu'elle est Noire ; une « *indigent hood rat* » (saison 4, épisode 3, 43 min). Crazy Eyes apparaît quant à elle dans une scène sexuelle (saison 4, épisode 10) qui se solde par une grande frustration (sa copine arrêtant l'acte sexuel avant l'orgasme). Toutefois, outre ces deux récits dans la quatrième saison, la surreprésentation de relations sexuelles lesbiennes mettant en scène des femmes jeunes, féminines et blanches a fait l'objet de plusieurs critiques (Gittell, 2014).

Par contre, le traitement du système racialisé sur lequel s'édifie l'organisation sociale de la prison, c'est-à-dire la division en « familles » (les familles *blacks,* hispaniques, blanches et les autres), demeure essentiel à l'analyse de certains aspects problématiques du système social étatsunien. En effet, cette réappropriation de la famille basée sur une filiation racisée en dehors de l'hétéropatriarcat est un mode d'organisation qui s'inscrit contre la suprématie blanche : « [*W*]*omen of color-centered organizing points to the centrality of gender politics within antiracist,*

anticolonial struggles[27] » (Smith, 2006 : 73). Le système montre de façon explicite l'importance des identités collectives ; la série ose aborder la catégorie de « race » comme un pilier de l'organisation sociale. Cette représentation est importante car, comme le mentionne Smith, « *clearly the black-white binary is central to racial and political thought and practice in the United States, and any understanding of white supremacy must take it into consideration*[28] » (Smith, 2006 : 71). Les affiliations raciales dans *OITNB* sont constamment mises de l'avant par l'intermédiaire de conflits entre les groupes, par des propos sans détour qui accentuent les stéréotypes critiqués par chacune des familles, de même que par le traitement qui est fait, sans gêne et sans compromis, du racisme inhérent au système étatsunien. Ainsi, bien que la série mette l'accent sur le partage d'une position sociale racialisée qui à la fois rassemble les individus et les divise, cette dernière n'est pas essentialisée. Au contraire, leur position particulière au sein de divers domaines affecte leur vécu et façonne leurs expériences sans les déterminer, *OITNB* insistant sur l'individualité du parcours de chacun des personnages, ainsi que sur les dissensions qui ont cours au sein des groupes. D'autres critiquent toutefois que la mise à l'avant des inégalités structurelles n'est pas satisfaisante comme « *the show eschews overt racism by representing a diversity of bodies and cultures, but the structural racism that lands a skewed sample of black and Hispanic women in prison is ultimately left without much interrogation*[29] » (Belcher, 2016 : 494).

Les dynamiques de genre et de capacités sont également évidentes dans l'organisation informelle de la prison. Ainsi, Sophia, femme transgenre afro-américaine (interprétée par l'activiste transgenre Laverne Cox), semble placée (volontairement ou non) à l'écart des dynamiques de groupe, étant parfois la cible de commentaires transphobes et à un certain moment victime, également, de violence (saison 3, épisode 12). Quant au personnage de Big Boo, une *butch* qui ne respecte pas les codes et conventions du genre féminin, elle se voit rejetée par sa famille en raison de son homosexualité et ne pourra ainsi visiter sa mère mourante à cause de son habillement marginal, que son père qualifie de

27. « [L]'organisation entre femmes de couleur démontre la centralité des politiques de genre au sein des luttes antiracistes et anticoloniales ». (Je traduis.)

28. « [L]a binarité noire-blanche est clairement centrale à la pensée et la pratique raciale et politique aux États-Unis, et toute compréhension de la suprématie blanche doit le prendre en considération ». (Je traduis.)

29. « [C]ette émission évite le racisme explicite en représentant une diversité de corps et de cultures, mais le racisme structurel qui fait atterrir un échantillon biaisé de femmes noires et hispaniques en prison est ultimement laissé sans grande interrogation ». (Je traduis.)

costume. Son père exige qu'elle se change pour ne pas choquer sa mère, ce à quoi Big Boo rétorque: « *I have had to fight for this all my life* […] *I refuse to be invisible*[30] » (saison 3, épisode 4, 46 min). Cette scène illustre bien les doubles difficultés rencontrées par les femmes lesbiennes non conformes aux codes de genre attendus, alors que Piper maintient le privilège de pouvoir passer pour hétérosexuelle. Enfin, Crazy Eyes, une femme afro-américaine aux prises avec une déficience intellectuelle qui, en raison de ces caractéristiques atypiques pour un personnage télévisuel, devrait être exclue de la sphère sexuelle *mainstream,* affiche pourtant librement ses désirs sexuels (malgré une absence de scènes de sexe explicites). Elle connaît par ailleurs une grande popularité pour ses écrits portant sur d'étranges fantasmes (incluant des extraterrestres), que s'arracheront les femmes de la prison.

OITNB explore ainsi l'histoire de chacune, au croisement des dynamiques sexuelles, genrées, raciales et de capacités qui sous-tendent les expériences à la fois collectives et individuelles. La perspective intersectionnelle est particulièrement pertinente pour saisir ces nuances dans le traitement des représentations, examinant les dynamiques de pouvoir en termes relationnels: « [*W*]*ithin intersectional frameworks, there is no pure sexism or racism. Rather power relations of racism and sexism gain meaning in relation to one another*[31] » (Collins et Bilge, 2016: 27). Examiner la relation de Poussey et Soso sous cet angle, par exemple, insiste sur la manière dont le croisement de leurs intersections les situe et entraîne une situation conflictuelle entre elles, tout en reconnaissant les discriminations spécifiques aux domaines de pouvoir (relations de pouvoir structurelles et disciplinaires qu'elles expérimentent en prison, relations de pouvoir culturelles et interpersonnelles qui les situent à l'extérieur des normes acceptables en tant que couple lesbien interracial et qui les désavantagent dans leurs relations avec autrui). Enfin, la particularité de *OITNB* réside dans la mise à l'avant-plan des collectivités et de l'importance du groupe d'appartenance pour ces femmes dans le contexte difficile qui est le leur, un choix crucial sur le plan de la représentation culturelle et raciale, tout en insistant d'emblée sur les expériences individuelles qui dépassent largement ces catégories restrictives.

30. « J'ai dû me battre pour ça toute ma vie […] je refuse d'être invisible. » (Je traduis.)

31. « Dans les cadres intersectionnels, il n'y a pas de pur sexisme ou racisme. Plutôt, les relations de racisme et de sexisme acquièrent de la signification en relation l'une par rapport à l'autre. » (Je traduis.)

Le queer, la déviance et la marginalité

Comme mentionné plus tôt, le contexte carcéral dans lequel la série se déroule permet une exploration stimulante de la marginalité sexuelle. En effet, le corps lesbien et féminin est d'emblée considéré comme déviant à cause de l'absence de l'homme et du dépassement des frontières sexuelles acceptables : « [*N*]*on conformers must be kept down to maintain heterosexuality as a system*[32] » (Strayer, 1996 : 35). Cette contrainte est amplifiée dans le contexte carcéral : les prisonnières étant réduites à des vies qui ne comptent plus, elles sont vainement disciplinées par les gardiens et gardiennes qui cherchent à les punir pour leur « déviance ». Cette discipline du sujet aberrant (Agathangelou, Bassichis et Spira, 2008 : 133) s'applique tout autant au genre et à la sexualité : « [*P*]*risons have always been steeped in religious morality, seeking to curb those deemed immoral, and instill in them the proper rigidly defined, sexual and gender roles*[33] » (Mogul, Ritchie et Whitlock, 2011 : 94). Ainsi, pour éviter la propagation de la promiscuité des détenues (en l'absence d'une possibilité de sexualité dite « normale »), « *any intimacy or sexual expression is branded as queer by prison officials, and must be stamped out*[34] » (Mogul, Ritchie et Whitlock, 2011 : 95). L'intimité est surveillée sous toutes ses formes pour ramener les sujets déviants à l'ordre, leur désir sexuel, leur agentivité et leur identité leur étant niés en raison de leur statut de criminelles (Mogul, Ritchie et Whitlock, 2011 : 95). Bien entendu, la prison dans *OITNB* est un espace idéalisé où plusieurs micro-espaces (comme la chapelle où les femmes ont des relations sexuelles) échappent à ce pouvoir. *OITNB* a d'ailleurs été critiquée pour sa représentation problématique de la prison à des fins de divertissement[35]. Il est toutefois intéressant de voir comment la prison comme lieu clos, où sont enfermés les sujets déviants, devient dans la série un lieu des possibles en raison de l'absence relative d'une hétéronormativité qui régit les relations genrées.

---

32. « Les personnes non conformes doivent être restreintes afin de maintenir l'hétérosexualité en tant que système.» (Je traduis.)

33. « Les prisons ont toujours trempé dans la moralité religieuse, cherchant à restreindre ceux qui sont jugés immoraux, et à instiller chez eux les rôles sexuels et genrés corrects et rigidement définis ». (Je traduis.)

34. « [T]oute intimité ou expression sexuelle est étiquetée comme queer par les officiers de la prison, et doit être écrasée. » (Je traduis.)

35. Voir notamment la critique d'Allison Samuels (2013).

La perspective *queer* nous amène à interroger la façon dont la télévision en vient à *connaître* la sexualité, examinant « *the language of visibility, as a particular discourse of knowledge, a particular mode of mediation, and a particular political program*[36] » (Joyrich, 2009 : 17). Dans le cas de *OITNB,* il est intéressant d'examiner comment l'auditoire est mis en contact avec la sexualité lesbienne par le biais de Piper qui surprend Nicky et Morello dans la douche. Amusées par son air surpris, ces dernières s'amusent par la suite à la choquer : « *You are one of us. One of us*[37] » (saison 1, épisode 3, 12 min). Piper, point d'entrée pour l'auditoire à l'univers de la prison, peut ainsi être perçue comme un *proxy* hétérosexuel (Symes, 2017) auquel peuvent s'identifier les téléspectatrices hétérosexuelles en explorant de façon sécuritaire leurs fantasmes lesbiens : « *Piper's queering has the potential to constitute her as a safely ambiguous place from which straight-identified women can experiment with same-sex desire through more homovoyeuristic or hetero-flexible modes of viewing*[38] » (Symes, 2017 : 33). En effet, le personnage de Piper illustre bien la transition d'un espace « normal » et acceptable (hétéronormatif) vers un espace marginal, invitant les téléspectateurs et téléspectatrices à effectuer cette transition avec elle, et à adopter une position sexuelle ambiguë (Symes, 2017). Lors d'un *flashback* avec son fiancé dans le premier épisode, Piper décrit la fin de sa relation tourmentée avec Alex, qui a eu lieu dix ans plus tôt : « *It was a phase. It was my lost soul post college adventure phase* […] *I became the nice blond lady I was supposed to be*[39] » (saison 1, épisode 1, 29 min). Justifiant son aventure avec Alex comme une forme de rite de passage pour la collégienne troublée qu'elle était à l'époque, Piper intègre la prison en refusant sa propre marginalité sexuelle, qu'elle qualifie d'erreur de jeunesse. Elle est rapidement interpellée par la sexualité omniprésente de la prison, et il ne faudra que quelques épisodes avant que Piper ne succombe aux pratiques sexuelles lesbiennes contre lesquelles elle est mise en garde par l'officier de prison, alors que son fiancé l'attend patiemment à l'extérieur. À la grande déception et frustration de Healy, qui la voyait comme un modèle à suivre, et qui en viendra, par ailleurs, à la punir pour cette raison,

---

36. « [L]e langage de la visibilité, comme discours particulier de la connaissance, comme mode particulier de médiation, et comme programme politique particulier ». (Je traduis.)

37. « T'es des nôtres. Des nôtres. » (Je traduis.)

38. « Le queering de Piper a le potentiel de la constituer comme un lieu sécuritaire et ambiguë duquel les femmes identifiées comme hétérosexuelles peuvent expérimenter le désir de même sexe à travers des modes de visionnement homovoyeuristes et hétéroflexibles. » (Je traduis.)

39. « C'était une phase. Ma phase âme perdue cherche aventure […] et je suis devenue la jolie petite blonde que j'étais censée devenir. » (Je traduis.)

elle se laisse entraîner par son désir pour Alex et réintègre une romance dangereuse, parce que considérée comme déviante. Piper finira par perdre son fiancé, qui l'accuse d'être trop immergée dans le bocal de poissons qu'est la prison. Elle sera rapidement intégrée à la vie communautaire marginale qui deviendra, bien malgré elle, son univers. Larry rompt avec Piper à la suite d'un appel de la part de Healy : « [*H*]*e was concerned about your behavior, he told me you had to spent some time in the shoo*[40] *for lesbian activity*[41] », ce à quoi Piper rétorque, en défendant les femmes de la prison, qu'il s'agit de « *women who are just trying to their best and you make them sound like they were…*[42] ». Larry ajoute qu'elles sont des « *criminals* » (saison 1, épisode 11, 55 min), créant un froid définitif entre Piper et lui.

Adopter une perspective *queer* nous amène également à porter attention à la construction du sujet au sein des technologies de pouvoir (de Lauretis, 1987) qui tentent de les réguler, soit comment « *gender, both as a representation and as self-representation, is the product of various technologies, such as cinema, and of institutionalised discourses, epistemologies, and critical practices, as well as practices of daily life*[43] » (de Lauretis, 1987 : 2). Comme mentionné précédemment, le sujet *queer* est produit par le caractère marginal de son espace, notamment la temporalité et la spatialité limitées dans lesquelles il s'inscrit, ce qui modifie les codes de performance de la sexualité et investit les sujets avec de nouveaux codes régulateurs. Il devient ainsi possible pour les protagonistes d'explorer d'autres aspects de leur sexualité, comme tout peut être oublié lors de la réintégration de l'espace hétéronormatif à l'extérieur de la prison (notamment le retour à l'hétérosexualité). Les personnages se tournent ainsi vers d'autres objets dans une nouvelle sphère du possible (Ahmed, 2006 : 100), comme Morello, qui est l'amante de Nicky en attendant de retrouver son fiancé Christopher. La force mobilisatrice du désir (*pull of desire*) investit les corps des femmes de nouvelles significations, créant des « orientations temporaires » qui ne se cristalliseront pas nécessairement en une identité fixe, à l'exemple des personnages de Morello et Piper, représentées

---

40. *Shoo* : cellule d'isolement.

41. « Il s'inquiétait pour ton comportement, il m'a dit que tu étais allée au trou pour comportement lesbien. » (Je traduis.)

42. « Ce sont des femmes qui essaient de faire de leur mieux et tu les as fait passer pour des… » […] « criminelles ». (Je traduis.)

43. « [L]e genre, à la fois comme représentation et comme auto-représentation, est le produit de technologies variées, comme le cinéma, et de discours institutionnalisés, d'épistémologies et de pratiques critiques, ainsi que de pratiques de la vie quotidienne ». (Je traduis.)

d'emblée comme hétérosexuelles[44]. Les femmes organisent leur sociabilité autour de leur désir (comme le démontrent de nombreuses discussions entre les personnages de Nicky, Big Boo et Poussey), ces tendances lesbiennes prenant alors des formes sociales et sexuelles spécifiques (Ahmed, 2006 : 100). *OITNB* présente ainsi de multiples narratifs d'homosexualité, à l'inverse d'une série comme *The L Word,* où chaque femme expérimente une pratique lesbienne semblable et qui aboutit, au final, en une pratique lesbienne homogène partagée par tous les personnages. Les étiquettes et les catégorisations n'importent pas pour certaines détenues (Piper qui refuse l'étiquette lesbienne et Morello qui ne fait qu'expérimenter), alors qu'elles sont partie intégrante de la performance identitaire pour d'autres (Big Boo et Nicky qui affichent fièrement leur lesbianisme). La sexualité lesbienne est également vécue de manière inégalitaire par les personnages selon leur statut au sein de la prison : certains personnages, comme Piper, échappent à la stigmatisation en raison de leur apparence, alors qu'une femme *butch* comme Big Boo fait davantage face à l'homophobie, car elle ne se conforme pas aux critères de genre attendus. La télésérie parvient donc à souligner la difficulté de l'expérience lesbienne pour les femmes qui s'affichent comme telles, sans pour autant confiner les personnages dans une seule et même expérience homosexuelle. Cette dernière est toutefois toujours traversée par la marginalité dans le contexte d'une société hétéronormative.

Le concept d'orientation *queer* formulé par Ahmed est ici particulièrement utile pour notre analyse. Ainsi, le devenir lesbien passe non pas par des catégories restrictives préétablies (adoption d'une identité lesbienne), mais plutôt par le contact, l'attraction et le désir : « [*I*]*n order to think about lesbian tendencies – and how lesbians tend towards other lesbians* […] *we can explore the way in which lesbian desire is shaped in contact with others and the way that desire enables points of connection that are discontinuous with the straight line*[45] » (Ahmed, 2006 : 102). Cette orientation dirigée vers des objets extérieurs à la sphère du désir « normal » est punissable, comme le souligne l'officier de la prison Healy, cette socialisation se faisant toujours sous la crainte d'être sanctionné par le système disciplinaire. Cependant, la force du désir lesbien dépasse largement la rigidité des normes en place, créant dès lors de nouvelles possibilités de socialisation. Il se développe

44. Soulignons que certaines critiques considèrent que le refus de les décrire comme bisexuelles contribue à l'effacement de la bisexualité (Kalogeropoulos Householder et Trier-Bienik, 2016).

45. « Afin de penser aux tendances lesbiennes – et à comment les lesbiennes se dirigent vers d'autres lesbiennes […] on peut explorer la façon avec laquelle le désir permet des points de connexion qui sont discontinus avec la ligne droite (hétérosexuelle). » (Je traduis.)

là une métaphore de l'expérience de la marginalité du désir lesbien, une force qui s'éloigne de la ligne directrice (*straight line* comme le dit Ahmed) et que des hommes en position d'autorité tentent de réguler par le biais de diverses technologies disciplinaires diffuses. Nous revenons donc à la question de la spatialité, qui s'intéresse à l'espace qu'occupent les corps lesbiens, espace qui les contraint selon Ahmed : « [*W*]e *need to ask how lesbian tendencies shape and are shaped by how bodies extend into worlds*[46] » (Ahmed, 2006 : 94).

Le traitement de l'homosexualité dans *OITNB* est ainsi loin de la représentation érotique et politiquement limitée proposée dans plusieurs séries populaires, dont *The O.C.*[47]. La série pose un défi à la reproduction du placard et de la binarité attendue entre homo- et hétérosexualité, « *an epistemological space mapped by the terms of life/death, inside/outside, public/private, secrecy/disclosure*[48] » (Joyrich, 2009 : 39), sortant des stratégies habituelles par lesquelles la télévision fait connaître la sexualité (identité affirmée, annonce explicite, indices pour deviner la sexualité, monogamie des personnages qui cherchent un partenaire fixe) (Joyrich, 2009 : 33-39). Également, loin d'être présenté toujours de façon sensuelle, le rapport sexuel est imparfait et parfois difficile pour les personnages, notamment la pratique sexuelle du ciseau, qui ne fonctionne pas entre Poussey et son amante (saison 2, épisode 6), ou les crampes musculaires lors des expérimentations de Nicky (saison 2, épisode 3). Il est performé pour des raisons multiples, notamment par compétition (entre Nicky et Big Boo, *OITNB* jouant ouvertement avec les stéréotypes de la lesbienne prédatrice et déchue), par ennui, par envie, par colère ou par amour. Plusieurs scènes de rapports sexuels se déroulent dans la chapelle, qui symbolise ironiquement le refuge qui permet d'échapper au pouvoir disciplinaire de la prison. Lieu de pitié et de modestie, la chapelle est réinvestie par la sexualité des femmes qui se réapproprient et *queerisent* les espaces censés les ramener vers le droit chemin.

Enfin, avec son humour cru, noir et critique, qui dénonce sans détour le sexisme et le racisme et met en scène un espace marginal associé à la déviance,

46. « Nous devons nous interroger sur comment les tendances lesbiennes façonnent et sont façonnées par comment les corps s'étendent dans les mondes. » (Je traduis.)

47. Le personnage principal, Marissa, sera en couple pendant quelques épisodes avec une femme, Alex, avant de réintégrer l'hétérosexualité, la série ne mentionnant plus son orientation sexuelle.

48. « [U]n espace épistémologique cartographié en termes de vie/mort, public/privé, intérieur/extérieur, secret/révélation ». (Je traduis).

OITNB parvient à représenter l'homosexualité féminine sans obéir aux codes attendus. La série porte un regard critique sur les structures racistes et patriarcales sous-jacentes à la construction de la sexualité des femmes, tout en mettant de l'avant l'agentivité de cette dernière :

> *Similarly, in OITNB's shower scene, both Piper's and the viewer's spectatorship is problematized, undercutting what might otherwise be regarded as a straightforwardly objectifying, exploitative portrayal of lesbian sexuality. Although the visual emphasis on lesbianism could be seen as problematic in that it reaffirms the traditional, stereotypical conflation of women's social and sexual deviance, such strategies of representation operate in more complex ways in a postfeminist media climate where the show also has the potential to positively affirm lesbian – and in Piper's case, bisexual – visibility and agency*[49] (Schwan, 2016 : 478).

Toutefois, la série comporte certains aspects douteux, dont la glorification de la vie en prison, la blancheur des corps qui dominent les scènes sexuelles et l'utilisation de la sexualité lesbienne pour faire mousser les cotes d'écoute de la série, notamment par l'intermédiaire d'Alex et Piper, qui font les pages couvertures de plusieurs magazines[50]. *OITNB* n'échappe certes pas complètement à l'érotisation à des fins commerciales de la relation sexuelle entre femmes. Toutefois, la diversité de ses représentations, l'attention portée aux multiples structures de pouvoir qui affectent les sujets ainsi que le traitement d'une sexualité féminine complexe et pleinement accomplie, réalisée en marge d'une économie socio-sexuelle phallique, sont autant d'éléments qui renouvellent en partie les représentations populaires de l'homosexualité féminine. Ces représentations diversifiées ouvrent également la porte à une expérience spectatoriale *queer* en invitant des pratiques d'identification non normative (Aaron, 2009 : 70), comme c'est le cas avec Piper en tant que *proxy* hétérosexuel : « [*T*]*he fantasy and role-playing opportunities Piper provides through sexual or identity tourism may acknowledge*

49. « Similairement, dans la scène de douche de OITNB, à la fois le regard de Piper et des spectateur.trices.s est problématisé, évitant ce qui pourrait autrement être perçu comme une présentation directement objectifiante et exploitante de la sexualité lesbienne. Malgré le fait que l'accent visuel sur le lesbianisme peut être perçu comme problématique par sa réaffirmation de la traditionnelle et stéréotypée conflation de la déviance sociale et sexuelle des femmes, une telle stratégie de représentation opère à des niveaux plus complexes dans un climat médiatique postféministe où l'émission a également le potentiel d'affirmer positivement la visibilité et l'agentivité lesbienne – et, dans le cas de Piper, bisexuelle. » (Je traduis.)

50. Par exemple, la couverture du magazine *Rolling Stones* (18 juin 2015) présente les deux actrices dans une pose séductrice avec comme titre : *Girls Gone Wrong*.

the possibility for straight-identified women to experience desire for lesbian characters[51] » (Symes, 2017 : 34). La série *Transparent*, nous le verrons, permet d'aller encore plus loin dans ce renouveau narratif en faisant éclater certaines frontières d'identités de genre.

TRANSPARENT

Transparent aborde la transition tardive de Mort, un professeur retraité, qui annonce à sa famille s'être toujours senti femme. Mort explore sa nouvelle identité en s'affichant ouvertement en tant que Maura auprès de sa femme Shelly et de ses enfants Josh, Sarah et Ali. La série suit également le parcours de cette riche famille juive, dont les membres sont aux prises avec de profonds questionnements existentiels. Après une saison d'exploration confuse de sa sexualité, la cadette, Ali, découvre subitement son identité lesbienne dans sa relation avec sa vieille amie Syd. Elle se passionne pour la lutte féministe et cherche à participer à divers événements lesbiens. Sarah, l'aînée et mère de deux enfants, quitte son mari au début de la première saison pour retrouver son amante de collège, Tammy. Maura, quant à elle, vit des difficultés avec sa femme après sa transition et finit par explorer sa sexualité avec une autre femme de son âge (saison 2, épisode 9) avant d'entamer une relation avec un homme (saison 4). La série, qui suit le parcours des protagonistes avec un humour noir, pose un regard critique sur leur quête de libération, qui se fait souvent au détriment de leur entourage.

Il est important de noter que la réalisatrice et productrice de la série, Jill Soloway, est une femme qui se définit comme une personne *queer,* ce qui inscrit d'emblée la série dans une perspective différente des représentations homosexuelles produites par des hommes ou encore par des femmes hétérosexuelles. Avec une grande fluidité, *Transparent* met en scène la complexité des représentations du genre et des sexualités grâce à la présence de plusieurs personnages lesbiens et *queer,* dépeints dans toutes leurs nuances et leurs contradictions. Parce qu'elle ne verse pas dans l'utopisme de la libération sexuelle, la série pose un regard existentialiste (personnages en quête de sens) et lucide (accent sur les imperfections et l'égoïsme) sur les personnages en dépassant les habituels récits d'une heureuse intégration dans la société à la suite du *coming out.* J'analyserai le renouveau narratif que propose la série à partir de trois moments : la relation

51. « Les opportunités de fantaisie et de jeux de rôles que permet Piper à travers le tourisme sexuel ou identitaire permet la possibilité d'expérimenter du désir pour des personnages lesbiens chez des femmes s'identifiant comme hétérosexuelles. » (Je traduis.)

complexe entre oppressions et privilèges présentée par Maura ; la présence d'espaces lesbiens et les confusions qui y ont cours ; les parcours de Sarah et d'Ali, qui présentent des expériences d'homosexualité divergentes.

Oppressions et privilèges

Un des aspects intéressants de la série, d'un point de vue intersectionnel, est le traitement nuancé qu'elle propose de l'oppression de Maura en tant que femme transgenre et lesbienne. En effet, bien que sa propre oppression soit au cœur de la série, cette dernière n'hésite pas à souligner les privilèges et les contradictions que lui procure son expérience. Deux scènes de la saison 2 en sont particulièrement exemplaires.

Dans le troisième épisode de cette saison, Maura, avec sa fille Ali qui désire reprendre ses études, rencontre un ancien collègue qui pourra l'aider à orienter son parcours. Alors que la discussion débute, Leslie, poète féministe et lesbienne reconnue, les rejoint à la table. Maura ne semble pas la reconnaître jusqu'à ce que Leslie lui rafraîchisse la mémoire : elles travaillaient ensemble à Berkeley. Maura se rappelle vaguement l'avoir déjà vue, mais Leslie a un souvenir très poignant qu'elle soulève sans détour. Mort a refusé pendant dix ans de choisir Leslie et les féministes de son groupe pour faire partie du comité éditorial de la revue dont il[52] était responsable à l'époque. Leslie poursuit en soulevant le sexisme de Mort : ce dernier ne retenait que des hommes, ainsi qu'une femme à la forte poitrine qu'il regardait sans cesse. La conversation se termine sur un malaise lorsque Maura affirme ne pas vraiment s'en souvenir, ce à quoi Leslie répond : « *Why would you remember it?*[53] » (saison 2, épisode 3, 18 min).

Une deuxième scène (saison 2, épisode 7) met l'accent sur le privilège de classe dont profite Maura lors d'un conflit entre elle et son amie Davina, une femme transgenre dans la cinquantaine ayant connu la pauvreté, et avec laquelle Maura cohabite dans la saison 2. Lors d'une conversation avec Sal, le copain de Davina, Maura se sent mal à l'aise en apprenant que Sal a payé une partie de la transition de Davina et de leur amie Shea. Maura aborde le sujet avec Davina en évoquant son malaise lors de cette conversation ; selon elle, Davina peut trouver mieux que cet homme. Davina lui répond : « *My god, who do you think you are*

52. J'emploie ici le prénom masculin pour distinguer le passé où Maura, alors Mort, se présentait comme un homme.

53. « Pourquoi t'en rappellerais-tu ? » (Je traduis.)

talking to? […] *You have no right. We don't all have your family. We don't all have your money. I am a 53-year-old ex-prostitute HIV positive woman with a dick. And I know what I want and I know what I need*[54] » (saison 2, épisode 7, 14 min). La scène ne se termine pas sur un moment de partage et de compréhension entre les deux femmes. Elle laisse, au contraire, planer un doute quant à savoir si Maura, visiblement perplexe, a compris ou non cette critique à son égard.

Ces deux scènes illustrent clairement le privilège blanc, masculin et de classe dont a bénéficié Maura dans son ancienne vie, et qu'elle peine à reconnaître. Elles révèlent la complexité de la position du personnage de Maura au sein de ses relations sociales en plus de rendre visible le pouvoir (masculin et hétérosexuel) qui perpétue les inégalités entre les sexes, les genres et les classes. Comme l'affirme Olivier Roy, il est possible d'être opprimé sur un axe (par exemple, en tant que personne trans) et privilégié sur un autre (en tant qu'homme blanc riche) (Roy, 2010 : 294). Certes, Maura, en tant que femme transgenre et lesbienne, pourrait être idéalisée ou présentée comme parfaite. Sa position d'opprimée demeure en effet centrale dans la série, qui présente avec compassion ses multiples expériences de transphobie. Toutefois, *Transparent* soulève les autres privilèges de Maura, refusant ainsi de conforter le personnage ou les spectateurs et spectatrices dans une conception binaire d'opprimé-oppresseur. La série souligne au contraire la diversité de chaque catégorie identitaire traversée par d'innombrables contradictions : l'expérience transgenre et lesbienne est marquée par de nombreuses structures de pouvoir qui complexifient les niveaux nécessaires à l'analyse des représentations qu'on en propose (Bilge, 2009 : 73). Par exemple, il est question des domaines structurel et disciplinaire (traitement différentiel des règlements qui désavantagent les femmes au sein de l'université alors que Mort y était avantagé), culturel (transphobie, normes de genre qui régissent la transition de Maura) et interpersonnel (relations complexes entre Maura et son entourage, position bourgeoise de Maura qui lui permet de vivre sa transition avec moins de contraintes que Davina).

Espaces lesbiens

Ces représentations nuancées s'étendent également à la mise en scène d'espaces lesbiens et féministes. On le voit lors de la visite de Sarah, Ali et Maura

54. « Mon dieu, à qui penses-tu que tu parles ? […] Tu n'as aucun droit. On n'a pas toutes ta famille. On n'a pas toutes ton argent. Je suis une femme ex-prostituée et séro-positive de 53 ans avec un pénis. Et je sais ce que je veux et je sais ce dont j'ai besoin. » (Je traduis.)

dans un festival de musique pour femmes en forêt (saison 2, épisode 9). Ali veut assister à une performance de Leslie, avec laquelle elle développe une relation amoureuse au cours de la saison 2 ; elle y entraîne sa sœur pour ne pas y aller seule et Maura se joint à elles malgré la réticence de ses filles.

La mise en scène d'un espace strictement féministe est certainement originale si l'on considère l'absence d'espaces *queer* dans la plupart des représentations populaires. La curiosité d'Ali dans sa quête identitaire passe par une exploration de nouveaux espaces et de nouvelles pratiques de socialisation. Comme l'explique Ahmed, « *to be orientated sexually towards women as women affects other things we do*[55] » (Ahmed, 2006 : 103). Le personnage d'Ali évoque cette force mobilisatrice du désir (*pull of desire*), et la recherche de contact avec d'autres femmes l'amène à explorer des espaces marginaux (bowling *queer* dans l'épisode 3, événement *queer* spirituel à la belle étoile dans l'épisode 5, festival musical pour femmes seulement dans l'épisode 9), espaces qui échappent aux paramètres de la représentation télévisuelle populaire (la visite typique dans un bar lesbien). Sa quête identitaire l'éloigne ainsi des normes établies. Son histoire représente bien la question du devenir lesbien théorisée par Ahmed : « [*T*]*his makes becoming lesbian a very social experience and allows us to rethink desire as a form of action that shapes bodies and worlds*[56] » (Ahmed, 2006 : 102*).* Ali explore différentes possibilités identitaires à travers des pratiques de socialisation *queer* qui altèrent son comportement, son apparence physique (coupe de cheveux et vêtements alternatifs), ses discours et même ses valeurs (monogamie). Enfin, le festival de musique féministe constitue un lieu plus réaliste que certains des endroits lesbiens utopiques mis en scène dans des séries comme *The L Word*[57].

Toutefois, ce prétendu paradis féministe et lesbien (espace protégé des hommes, qualifiés d'intrus, et marqué par la libération sexuelle) est loin d'être parfait. En effet, Maura apprend sur place que les femmes trans n'y sont pas bienvenues[58]. Le malaise créé par cette pratique d'exclusion culmine en une

---

55. « Être sexuellement orientée vers les femmes en tant que femme affecte d'autres choses que nous faisons. » (Je traduis.)

56. « Cela rend le devenir lesbien une expérience très sociale et nous permet de repenser le désir comme une forme d'action qui façonne les corps et les mondes. » (Je traduis.)

57. La série représente un large quartier où abondent bars, cafés et clubs remplis de belles femmes féminines disponibles, les hommes étant presque invisibles dans ces espaces.

58. Cet épisode est inspiré de réels festivals réservés aux womyn-born-womyn (femmes nées femmes) comme le Michigan's Womyn's Music Festival en 2015.

scène où des femmes, dont Leslie, Ali et Maura, sont assises autour d'un feu (saison 2, épisode 9, 17 min). Certaines mentionnent alors que l'entrée au festival est réservée aux femmes nées avec un vagin et un utérus, ce à quoi Ali rétorque que certaines femmes subissent des hystérectomies et qu'une telle perspective essentialiste est ridicule. Outre sa dénonciation de la transphobie de certains milieux féministes et lesbiens, l'intérêt de cette scène réside dans le traitement subtil du conflit. Cette séquence ne condamne pas la divergence d'opinions à l'égard de la transphobie, malgré les déclarations de Maura et d'Ali. En effet, au lieu de tourner en ridicule les femmes qui refusent l'entrée au festival aux femmes transgenres, la scène leur permet d'expliquer leur attitude : certaines ont été violées et demeurent traumatisées, d'autres critiquent le privilège masculin qu'a expérimenté Maura avant sa transition. Maura se défend : « *I was in way too much pain to experience privilege*[59] », ce à quoi rétorque Leslie : « *Your pain and your privilege are separate*[60]. » Comme Maura ne semble pas vouloir ou pouvoir reconnaître ce privilège, Ali lui rappelle le cas de Berkeley ainsi que la maison familiale, qui était à son nom et que leur mère a dû quitter précisément pour cette raison. Maura quitte alors le groupe.

Par ces choix narratifs, la série aborde de front les raisons complexes pour lesquelles certaines communautés opprimées (les femmes) sont parfois des lieux d'oppression pour d'autres groupes marginalisés (les femmes trans). L'apparition de conflits de points de vue non résolus – différentes opinions sont exprimées sans que l'une ou l'autre ait valeur de vérité, malgré une dénonciation explicite de la transphobie – amène à réfléchir au croisement complexe des oppressions dans une structure patriarcale dont les sujets ne peuvent complètement se détacher. Lue selon une perspective *queer* (Ali remettant en question la perspective essentialiste de la féminité) et intersectionnelle, cette scène nous offre un cadre réflexif intéressant qui convoque de multiples niveaux d'analyse de l'expérience féminine, lesbienne et transgenre en comprenant les relations de pouvoir « *through a lens of mutual construction*[61] » (Collins et Bilge, 2016 : 26). Des espaces *queer* et lesbiens sont mis en scène avec leurs contradictions, leurs conflits et leurs traumatismes, en même temps qu'est refusé le fantasme érotique d'autres représentations populaires télévisuelles.

---

59. « J'étais dans beaucoup trop de souffrance pour expérimenter du privilège. » (Je traduis.)
60. « Ta souffrance et ton privilège sont séparés. » (Je traduis.)
61. « [À] travers une lentille de construction mutuelle ». (Je traduis.)

Diversité des expériences homosexuelles : la sexualité de Sarah et Ali

Un autre aspect intéressant de la série est son traitement de la sexualité de Sarah et d'Ali. Toutes deux sont en relation avec des femmes bien qu'elles se définissent de façon complètement différente, notamment en faisant appel à des codes de l'homosexualité féminine peu explorés au petit écran. L'analyse suivante comparera leurs expériences en s'appuyant plus particulièrement sur la saison 2.

Après une longue période d'introspection suivant une déclaration d'amour de son amie Syd, Ali, mal à l'aise et en pleine quête identitaire, vit un moment intense lors d'un événement de bowling *queer* et féministe (saison 2, épisode 3). Elle y découvre un poème de Leslie qui fait l'apologie de la force des relations sexuelles et amoureuses entre femmes. La scène suivante présente sa première relation sexuelle avec une femme (Syd), et dans l'épisode qui suit, Ali porte fièrement son *strap-on* chez Syd en se passant la soie dentaire. La banalisation du geste de s'amuser avec le jouet, par ailleurs presque jamais représenté dans des séries populaires[62], est à la fois étonnante et intelligente ; son enthousiasme soudain s'explique notamment par son inconfort prolongé avec sa propre sexualité. La sexualité d'Ali prend d'ailleurs rapidement un tournant très politisé à travers cette quête de soi. Critiquant le patriarcat et les normes de monogamie, Ali se met à rechercher activement la socialisation *queer* et féministe, rejoignant le cercle universitaire, spirituel et artistique dont la poète Leslie fait partie. Elle poursuit sa quête sans considération pour Syd, qui recherche une relation plus stable et qui n'est pas particulièrement enchantée par la tournure que prennent les événements. Ali interrogera également son identité de genre lors de la quatrième saison, en parallèle avec une exploration de son identité juive lors d'un voyage en Israël où elle sera confrontée à la crise palestinienne. Ces deux aspects de son identité seront bouleversés en même temps par les tensions que soulèvent ces appartenances, démontrant la fluidité et la transformation des subjectivités par rapport au temps et à l'espace.

Contrairement à sa sœur Ali, Sarah n'exprime en aucun moment un désir ou un besoin de se définir, passant de façon plutôt fluide d'une relation avec son mari à une idylle passionnée avec son amour de jeunesse, Tammy. Tammy et elle se fiancent, et la saison 2 débute avec leur mariage, lors duquel Sarah réalise

62. Une scène très novatrice de ce point de vue a été diffusée dans la série *Sense 8* entre un personnage lesbien trans (Nomi) qui se fait pénétrer par sa copine Aminata (épisode 1) avant de présenter le *strap-on* couvert de fluides.

qu'elle n'aime pas Tammy. Cette deuxième relation avortée la mènera à explorer l'univers du sadomasochisme à la fois avec un homme et une femme. Enfin, lors de la saison 4, elle partagera une relation avec une femme, Lila, et son ancien mari, présentant un narratif peu exploré de polyamour et de trouple (couple à trois). Sarah navigue ainsi aisément entre les sexes, les genres et les identités ainsi qu'entre les modes relationnels sans éprouver le besoin de se positionner ou d'intégrer ses pratiques sexuelles à son identité ou à son apparence, comme l'a fait Ali. Cette représentation permet un dépassement de l'homosexualité en tant que simple description ou position dans le narratif (*token gay*[63]) et non en tant que désir ; un point important « *given the industry's attempts to define sexuality as product while retaining its simultaneous anxiety around sexuality*[64] » (Joyrich, 2009 : 28).

Ali et Sarah représentent ainsi deux expériences complètement différentes de la sexualité lesbienne. La série illustre la scission entre les femmes en montrant que certaines se définissent comme lesbiennes alors que d'autres encore, tout en ayant pour partenaires sexuelles des femmes, refusent cette identité. Il s'agit là de l'actualisation, au petit écran, d'une discussion de première importance pour les communautés lesbiennes, ainsi que d'une distinction nécessaire entre désir sexuel et identité sexuelle (Joyrich, 2009 : 28). Bien que Sarah s'oriente vers les femmes, elle ne se définit pas en fonction de sa sexualité comme le fait Ali. Pour Ali, son identité *queer* est fondamentalement politique, communautaire et stratégique. Elle adhère totalement à cette identité nouvellement découverte qui exprime ses positions, ses valeurs et ses pensées, même si ces dernières lui font perdre son amoureuse Syd. Ali explique notamment à sa sœur ne pas pouvoir être en couple avec quelqu'un n'ayant pas souffert sous le patriarcat, ce à quoi rétorque Sarah : « *You're a lesbian, 'cause I don't give two fucks about patriarchy*[65] » (saison 2, épisode 5, 1 min). À l'inverse, Sarah, qui a laissé tomber une vie qui l'ennuyait pour être avec Tammy, n'expérimente pas une profonde découverte d'elle-même : elle reste aux prises avec les mêmes angoisses, et son plaisir charnel ne dure que quelque temps avant qu'elle ne se désintéresse de Tammy. En effet, la série refuse de mettre de l'avant une libération utopique après un *coming out*, même pour Ali,

63. *Token gay* : personnage inclus simplement pour faire bonne figure, impliquant une instrumentalisation des identités gaies ou lesbiennes.

64. « [C]onsidérant les tentatives de l'industrie de définir la sexualité comme produit tout en conservant ses anxiétés simultanées envers la sexualité ». (Je traduis.)

65. « T'es une lesbienne, parce que je me contrefous de la patriarchie. » (Je traduis.)

qui sera au final désillusionnée par Syd et Leslie. Enfin, *Transparent* ne présente pas une seule et même représentation du personnage lesbien ; les catégories identitaires sont certes présentes et accessibles, mais chaque femme les mobilise à sa façon selon son individualité, que ce soit en les performant pleinement comme le fait Ali ou en les ignorant complètement comme le fait Sarah.

En somme, *Transparent* ne représente pas une vision idéalisée ou réconfortante de la sexualité ou de l'exploration sexuelle de ses protagonistes. Les personnages sont égoïstes et centrés sur leur propre poursuite du bonheur ; leur appartenance au groupe des Blancs et à la classe moyenne leur confère le privilège d'explorer librement leur sexualité. La fluidité sexuelle ne règle pas tout : *Transparent* refuse de mettre de l'avant une solution magique en faisant l'apologie de la libération sexuelle. Comme le montre une perspective *queer* de ces récits, les normes et les structures sociales demeurent toujours en place, même si l'on cherche à les déconstruire. Le sujet, dans sa construction identitaire, confuse et contradictoire, est toujours traversé par diverses subjectivités et technologies de pouvoir. Comment parler alors de fluidité du genre et de la sexualité dans un système toujours régi par des binarités, des règles, des normes hétéronormatives ? Dans quelles conditions, et jusqu'à quel point, cette fluidité peut-elle se vivre ?

Enfin, le sujet peut-il être réellement émancipé ? *Transparent* n'offre pas de réponse claire, simplement un portrait désabusé d'une famille privilégiée qui a le luxe de contourner les normes en place, mais qui ne s'en trouve pas moins limitée et frustrée par les possibilités qui s'offrent à elle. Il y a certainement là un renouveau par rapport aux personnages lesbiens « traditionnels » qui cessent leur quête identitaire dès leur *coming out* pour réintégrer l'environnement hétéronormatif, évacuant ainsi une réflexion plus profonde sur les constructions sociales de genre et de sexualité qui forment le sujet.

* * *

En conclusion, *Orange Is the New Black* et *Transparent* ne se distinguent pas des autres séries simplement par la diversification des représentations lesbiennes et *queer* ; elles se démarquent surtout par la perspective à la fois critique et nuancée qui sous-tend ces représentations. Parce qu'elles ne s'enferment pas dans la logique des rapports binaires et dans des catégories identitaires fixes et précises, ces séries reconnaissent la fluidité et la complexité de la sexualité, tout en portant attention à la réalité matérielle et discursive de ces catégories. Pour

aborder de manière nuancée l'homosexualité féminine, il faut certes dépasser une simple considération de la sexualité en tant que catégorie indépendante et porter attention aux multiples facteurs qui façonnent les expériences individuelles. Une lecture intersectionnelle des représentations lesbiennes permet de porter attention à ce qui unit les expériences (la communauté *black* dans *OITNB*), tout en reconnaissant l'individualité de chaque personnage au sein de ces catégories (Poussey, pour n'en nommer qu'un), mais aussi d'examiner comment celles-ci s'articulent (par exemple les privilèges et les oppressions de Maura). Une lecture *queer* permet quant à elle de rendre visibles les normes genrées et sexuées qui produisent le sujet (la féminité de Piper, qui lui fait vivre une expérience différente de l'homosexualité que Big Boo) tout en portant un regard critique sur l'essentialisme des catégories identitaires fixes (les expériences et les définitions divergentes entre Sarah et Ali).

Revenons, en terminant, à la question de la diffusion. Malheureusement, la télévision populaire s'en tient en général aux codes populaires de la lesbienne jeune et belle, à la fois érotique, féminine, blanche et non politisée, figure qui, sans menacer, titille ; les représentations *queer* y trouvent très difficilement leur place. Afin de mettre de l'avant d'autres possibilités de concevoir les relations, les expériences et les identifications homosexuelles s'impose une présence plus importante de personnages lesbiens et *queer* conçus et joués par des femmes lesbiennes et *queer.* Inversement, en raison de leur diffuseur, des séries comme *Transparent* ont un auditoire relativement limité. Pourtant, *Transparent* a été traduit et diffusé en français en plus d'être reconnu aux Golden Globe Awards. Enfin, l'aspect critique et féministe qui sous-tend *OITNB* et *Transparent* est des plus précieux. Une émancipation féministe et lesbienne réelle est impossible sans un examen approfondi des normes sociales et du contexte politique, économique et culturel. La culture populaire étant un vecteur important de création et de transmission, le renouveau des représentations lesbiennes et *queer* à la télévision constitue sans aucun doute une avenue non seulement intéressante mais nécessaire, qui permettra de lancer un dialogue progressiste sur les expériences divergentes de l'homosexualité entre femmes.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS À L'ÉTUDE

KOHAN, Jenji (2013-), *Orange Is the New Black,* Tilted Productions/Lionsgate Television, série de fiction diffusée sur Netflix, couleur, 59 min.

SOLOWAY, Jill (2014-), *Transparent,* Amazon Studios/Picrow, série de fiction diffusée sur Amazon Prime, couleur, 30 min.

DOCUMENTS CONSULTÉS

AARON, Michelle (2009), « Towards queer television theory : Bigger pictures sans the sweet queer-after », dans Glyn DAVIS et Gary NEEDHAM (dir.), *Queer TV158: Theories, Histories, Politics*, Londres, Routledge, p. 63-76.

AGATHANGELOU, Anna M., M. Daniel BASSICHIS et Tamara L. SPIRA (2008), « Intimate investments : Homonormativity, global lockdown, and the seductions of empire », *Radical History Review*, nº 100, p. 120-143.

AHMED, Sara (2006), *Queer Phenomenology,* Londres, Duke University Press.

AKASS, Kim, et Janet MCCABE (dir.) (2006), *The L Word : Outing Contemporary Television*, New York, I.B. Tauris.

BELCHER, Christina (2016), « There is no such thing as the post-racial prison : Neoliberal multiculturalism and the white savior complex on *Orange Is the New Black* », *Television & New Media*, vol. 17, nº 6, p. 491-503.

BILGE, Sirma (2009), « Théorisations féministes de l'intersectionnalité », *Diogène,* nº 225, p. 70-88.

BUTLER, Bethonie (2016), « TV keeps killing off lesbian characters. The fans of one show have revolted », *Washington Post,* 4 avril, https://www.washingtonpost.com/news/arts-and-entertainment/wp/2016/04/04/tv-keeps-killing-off-lesbian-characters-the-fans-of-one-show-have-revolted/

BUTLER, Judith (2004), *Undoing Gender,* New York, Routledge.

CERVULLE, Maxime, et Nick REES-ROBERT (2010), *Homo Exoticus. Race, classe et critique* queer, Paris, Armand Colin.

CHAMBERS, Samuel A. (2006), « Heternormativity and *The L Word* : From a politics of representation to politics of norms », dans Sarah WARN (dir.), *Reading The L Word : Outing Contemporary Television (Reading Contemporary Television),* New York, I.B. Tauris, p. 81-99.

Chambers, Samuel A. (2009), *The Queer Politics of Television,* New York, I.B. Tauris.

Collier, Noelle R., Christine A. Lumadue et H. Ray Wooten (2009), « *Buffy the Vampire Slayer* and *Xena : Warrior Princess* : Reception of the texts by a sample of lesbian fans and web site users », *Journal of Homosexuality,* vol. 56, nº 5, p. 575-609.

Collins, Patricia Hill (2003), « Some group matters : Intersectionality, situated standpoints, and black feminist thought », dans Tommy Lee Lott et John P. Pittman (dir.), *A Companion to African-American Philosophy,* Oxford, Blackwell Publishing, p. 205-229.

Collins, Patricia Hill, et Sirma Bilge (2016), *Intersectionality,* Cambridge, Polity Press.

Davis, Glyn, et Gary Needham (2009), « Introduction : The pleasure of the tube », dans Glyn Davis et Gary Needham (dir.), *Queer TV : Theories, Histories, Politics,* Londres, Routledge, p. 1-12.

Davis, Kathy (2015), « L'intersectionnalité, un mot à la mode. Ce qui fait le succès d'une théorie féministe », traduit par Françoise Bouillot, *Les Cahiers du CEDREF,* nº 20, http://cedref.revues.org/827

De Lauretis, Teresa (1984), *Alice Doesn't : Feminism, Semiotics, Cinema,* Bloomington, Indiana University Press.

De Lauretis, Teresa (1987), *Technologies of Gender,* Bloomington, Indiana University Press.

De Lauretis, Teresa (1988), « Sexual indifference and lesbian representation », *Theatre Journal,* vol. 40, nº 2, p. 155-177.

Driver, Susan (2007), *Queer Girls and Popular Culture,* New York, Lang Publishing.

Driver, Susan (2008), *Queer Youth Culture*, Albany, State University of New York Press.

En collaboration (2018), « Bury your gays », *Tv Tropes,* http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/BuryYourGays

Foucault, Michel (1975), *Surveiller et punir,* Paris, Gallimard.

Foucault, Michel (1976), *L'histoire de la sexualité,* t. I : *La volonté de savoir,* Paris, Gallimard.

Fuss, Diana (1991), « Decking out : Performing identities », dans Diana Fuss (dir.), *Inside/Out : Lesbian Theories, Gay Theories,* New York, Routledge, p. 1-12.

Gamson, Josh (2000), « Sexualities, queer theory, and qualitative research », dans Norman K. Denzin et Yvonna S. Lincoln (dir.), *Handbook of Qualitative Research,* deuxième édition, Londres, Sage Publications, p. 347-365.

GEVER, Martha (2003), *Entertaining Lesbians. Celebrity, Sexuality and Self-Invention*, Londres, Routledge.

GITTELL, Noah (2014), « The one thing keeping *Orange Is the New Black* from being the most feminist show on television », *Mic,* 10 juillet, [https://mic.com/articles/93117/the-one-thing-keeping-orange-is-the-new-black-from-being-the-most-feminist-show-on-television

GROSS, Larry (2001), *Up from Invisibility : Lesbians, Gay Men, and the Media in America,* New York, Columbia University Press.

HALL, Stuart (1997), « Introduction » et « The work of representation », dans Stuart HALL (dir.), *Representation : Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, Sage Publications, p. 1-12, p. 13-74.

HALL, Stuart (2001), « Encoding/decoding », dans Meenakshi Gigi DURHAM et Douglas M. KELLNER (dir.), *Media and Cultural Studies : Keyworks*, Oxford, Blackwell Publishing, p. 163-173.

HALL, Stuart, et Paul DU GAY (dir.) (1996), *Questions of Cultural Identity*, Londres, Sage Publications.

HALL, Stuart, Dorothy HOBSON, Andrew LOVE et Paul WILLIS (dir.) (2001), *Culture, Media, Language,* Londres, Hutchinson.

HEFFERNAN, Virginia (2005), « Critic's notebook ; It's February. Pucker up, TV actresses », *The New York Times,* 10 février, [http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=940CE5DB163AF933A25751C0A9639C8B63

HENNESSY, Rosemary (1995), « Queer visibility in commodity culture », *Cultural Critique,* n° 29, p. 31-37.

HIMBERG, Julia (2014), « Multicasting : Lesbian programming and the changing landscape of cable TV », *Television & New Media,* vol. 15, n° 4, p. 289-304.

HOGAN, Heather (2013), « The top 25 lesbians/bi characters on TV (right now) », *AfterEllen,* 4 novembre, http://www.afterellen.com/tv/201217-the-top-25-lesbian bi-characters-on-tv-right-now

HOOKS, Bell (1992), *Black Looks : Race and Representation,* Londres, Routledge.

JOYRICH, Lynne (2009), « Epistemology of the console », dans Glyn DAVIS et Gary NEEDHAM (dir.), *Queer TV : Theories, Histories, Politics,* Londres, Routledge, p. 15-47.

KALOGEROPOULOS HOUSEHOLDER, April, et Adrienne TRIER-BIENIK (dir.) (2016), *Feminist Perspectives on* Orange Is the New Black. *Thirteen Critical Essays,* Jefferson, McFarland & Company Inc. Publishers.

LIND, Rebecca Ann (2010), « A note from the guest editor », *Journal of Broadcasting and Electronic Media,* vol. 54, nº 1, p. 3-5.

MANUEL, Sheri L. (2009), « Becoming the homovoyeur : Consuming homosexual representations in *Queer as Folk* », *Social Semiotics,* vol. 19, nº 3, p. 275-291.

MILLER, Liz Shannon (2016), « Review : *Orange Is the New Black* season 4 will Wreck you (in the most important ways) », *IndieWire,* 17 juin, http://www.indiewire.com/2016/06/orange-is-the-new-black-review-season-4-1201689828/

MOGUL, Joey L., Andrea J. RITCHIE et Kay WHITLOCK (2011), « Caging deviance : Prisons as queer spaces », dans *Queer (In)justice : Criminalization of LGBT People in the United States,* Boston, Beacon Press, p. 92-116.

MOORE, Candace (2007), « Having it all ways : The tourist, the traveler, and the local in *The L Word* », *Cinema Journal,* vol. 46, nº 4, p. 3-23.

NUSSBAUM, Emily (2014), « Lockdown. The lessons of *Orange Is the New Black* and *Louie* », *The New Yorker,* 7 juillet, http://www.newyorker.com/magazine/2014/07/07/lockdown-2

PIDDUCK, Julianne (2009), « Queer kinship and ambivalence : Video autoethnographies by Jean Carlomusto and Richard Fung », *GLQ,* vol. 15, nº 3, p. 441-468.

PODMORE, Julie A. (2006), « Gone "underground" ? Lesbian visibility and the consolidation of queer space in Montréal », *Social & Cultural Geography,* vol. 7, nº 4, p. 595-625.

PRUDOM, Laura (2016), « *The 100* creator on Lexa controversy : "I would've done some things differently" », *Variety,* 27 mars, http://variety.com/2016/tv/news/the-100-lexa-dies-lesbian-death-tropes-jason-rothenberg-wondercon-1201740032/

RASMUSSEN, Kim Su (2011), « Foucault's genealogy of racism », *Theory, Culture & Society*, vol. 28, nº 5, p. 34-51.

RÉSEAU QUÉBÉCOIS D'ACTION POUR LA SANTÉ DES FEMMES (RQASF) (2013), *Lesbiennes. Invisibles parmi nous,* http://rqasf.qc.ca/le-rqasf-lance-un-nouvel-outil-de-sensibilisation

ROY, Olivier (2010), « Homosexualités et intersectionnalité : approches théoriques », *L'Autre,* vol. 11, nº 3, p. 292-300.

SAMUELS, Allison (2013), « Why I don't watch *Orange Is the New Black* or any shows with black people in prison », *Daily Beast*, 19 août, http://www.thedailybeast.com/articles/2013/08/19/why-i-don-t-watch-orange-is-the-new-black-or-any-shows-with-black-people-in-prison.html

Schwan, Anna (2016), « Postfeminism meets the women in prison genre : Privilege and spectatorship in *Orange is the New Black* », *Television & New Media,* vol. 17, nº 6, p. 473-490.

Smith, Andrea (2006), « Heteropatriarchy and the three pillars of white supremacy : Rethinking women of color organizing », dans Incite ! Women of Color Against Violence (dir.), *Color of Violence : The Incite ! Anthology,* Cambridge (Massachusetts), South End Press, p. 66-73.

Stoler, Ann Laura (1997), « Racial histories and their regimes of truth », *Political Power and Social Theory,* nº 11, p. 183-206.

Strayer, Chris (1996), *Deviant Eyes, Deviant Bodies,* New York, Columbia University Press.

Symes, Katerina (2017), « *Orange Is the New Black* : The popularization of lesbian sexuality and heterosexual modes of viewing », *Feminist Media Studies,* vol. 17, nº 1, p. 29-41.

Tropiano, Stephen (2002), *The Prime Time Closet : A History of Gays and Lesbians on TV,* Montclair, Applause.

Turner, William B. (2000), *A Genealogy of Queer Theory,* Philadelphia, Temple University Press.

Villarejo, Amy (2003), *Lesbian Rule : Cultural Criticism and the Value of Desire,* Londres, Duke University Press.

Voirol, Olivier (2005), « Les luttes pour la visibilité. Esquisse d'une problématique », *Réseaux*, nºs 129-130, p. 89-121.

Warn, Sarah (2006), « Reading *The L Word :* Outing contemporary television (reading contemporary television) », dans Kim Akass et Janet McCabe (dir.), The L Word *: Outing Contemporary Television,* New York, I.B. Tauris, p. 1-11.

Wooward, Kathryn (dir.) (1997), *Identity and Difference,* Londres, Sage Publications.

«ARBRE GYNÉCOLOGIQUE»: TROUBLE DE LA DESCENDANCE DANS *LA LUNE DANS UN HLM* DE MARIE-SISSI LABRÈCHE ET *UN LÉGER DÉSIR DE ROUGE* D'HÉLÈNE LÉPINE

Marie-Ève Muller

Université Laval

En 1999, Lori Saint-Martin publiait *Le nom de la mère,* ouvrage qui interrogeait le personnage de la mère et la relation mère-fille dans la littérature québécoise. L'auteure concluait ainsi son essai: «Au-delà du modèle maternel traditionnel, on pourra imaginer de nouvelles relations mère-enfant tout en reconnaissant la multiplicité des formes familiales, et sans oublier que l'avortement, la maternité sans père, la décision de rester sans enfants, sont aussi des choix liés au maternel et qui exigent le respect» (1999: 303). Une quinzaine d'années plus tard, force est de constater que les formes familiales présentes dans la littérature québécoise restent très conventionnelles, et que la diversité des choix liés au maternel est peu représentée dans la fiction. Si, dans les années 1970, une partie de la littérature féministe dénonçait la maternité patriarcale – pensons à Nicole Brossard ou à Monique LaRue –, on constate un retour de la maternité heureuse dans les œuvres québécoises depuis le début des années 1990, marqué entre autres par *Le bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte. La mère peut désormais prendre la parole, choisir son avenir et renouer avec les plaisirs de la vie familiale[1]. L'image de la femme épanouie dans sa maternité envahit l'espace médiatique, au point où la femme sans enfant en disparaît.

1. Pour un aperçu de l'évolution du personnage de la mère dans la littérature québécoise jusqu'aux années 2000, voir Valérie Caron (2002).

D'abord, qu'est-ce qu'une femme sans enfant? Chercher un personnage dont la nomination passe par la négation apporte son lot de défis. Dans la langue française, aucun mot usité n'existe pour parler de la femme sans progéniture, à part « nullipare », terme de médecine et de biologie signifiant « femme qui n'a jamais accouché » (Antidote). *Nullipare,* c'est également le titre d'un essai de Jane Sautière, et qui interroge le statut de femme sans enfant. À propos d'une visite chez le médecin où elle entend pour la première fois ce vocable, Sautière raconte :

> Je m'entends désigner par mon nom, mon sexe, mon âge, et ma position dans l'ordre de la reproduction : « nullipare ». Le mot me frappe, me blesse, me suit dans ma journée, comme les toutes petites coupures qu'on se fait avec une feuille de papier, qui saignent beaucoup, et qui nous gênent au-delà du vraisemblable. […] Nullipare. Bien sûr, j'entends d'abord « nulle ». Mais il y a aussi « pare », « part ». Une femme nullipart, non partagée dans (entre ?) ses enfants, restée indivise. Une femme de nulle part, irrecevable quant à la question des origines (ce sont bien les origines que la descendance questionne, comment l'ignorer ?) (2008 : 12-13).

Jane Sautière, ramenée à son corps et à l'identité enchâssée dans celui-ci, se trouve déstabilisée. Tout au long de l'essai, elle parle des excuses qu'elle donne aux personnes qui lui demandent pourquoi elle n'a pas d'enfant, de ses problèmes de santé, de son choix de carrière, de sa relation difficile avec sa mère. Au sujet du rôle de l'ascendance sur le désir de descendance, l'analyse que fait Anne Martine Parent de l'essai de Jane Sautière, *Nullipare,* et du roman de Ying Chen, *Un enfant à ma porte,* est éclairante : « [L]es notions de filiation et d'héritage, si elles mettent en jeu le passé et le présent, touchent aussi au futur dans la mesure où le manque, l'absence et la perte qui marquent la transmission entre l'ascendance et le sujet risquent également d'affecter la descendance – voire empêcher qu'il y en ait une » (Parent, 2012 : par. 1). Sans de bases solides sur lesquelles s'appuyer, notamment en termes familiaux, l'essayiste préfère s'abstenir d'avoir des enfants pour éviter de reproduire les mêmes schèmes. Un autre texte très personnel, *À l'enfant que je n'aurai pas* de Linda Lê (2011), traite du sujet de la non-maternité et se structure selon les mêmes axes (santé, discours social, problèmes familiaux). Si dans ces essais, on peut parler de non-maternité, peut-on le faire dans la fiction ? Soulève-t-on les mêmes questionnements ?

Issus de la littérature contemporaine, deux romans traitent de la problématique du refus de la maternité : *La lune dans un HLM* de Marie-Sissi Labrèche (2006) et *Un léger désir de rouge* d'Hélène Lépine (2012). Le premier présente en alternance des lettres d'une narratrice jamais nommée à sa mère et l'his-

toire narrée de Léa, jeune femme de vingt-trois ans qui doit prendre soin de sa mère psychotique à la mort de sa grand-mère, ce qui crée un renversement de la filiation. On peut associer la narratrice des lettres et de l'histoire de Léa à un personnage autofictif[2] de Marie-Sissi Labrèche, car elle mentionne avoir écrit les deux livres précédents de Labrèche, *Borderline* (2000) et *La brèche* (2002). Elle affirme également travailler à l'écriture du scénario associé à ces deux romans, soit le film *Borderline*[3]. L'intrigue tourne autour de Léa, qui est appelée à devenir mère de sa mère, et de Marie-Sissi, qui s'interroge sur l'avenir qu'elle souhaite avoir, alors qu'elle visite sa mère au Québec. Le roman de Lépine, pour sa part, raconte l'histoire de Toulouse Jullien[4], une trapéziste de vingt-huit ans souffrant d'un cancer du sein. Toulouse écrit à un destinataire fictif, Moumbala, un Sénégalais inventé à partir des carnets de voyage écrits par son ancêtre explorateur, François-Marie Jullien, en 1782. La première lettre qui ouvre le roman commence tout juste après la mastectomie du sein gauche de Toulouse. En convalescence, la narratrice retourne séjourner dans la maison de son enfance à l'île d'Orléans, où elle retrouve Coaticook, son frère souffrant de maladie mentale, de qui elle veut s'occuper, et Louvaine, sa sœur illégitime (fille d'une aventure de son père). En plus de subir les malaises du cancer, Toulouse se remet mal de sa rupture avec son amoureux et partenaire de trapèze, Odilon, qui détruit tous ses plans d'avenir, dont son projet de fonder une famille. À la fin de ses traitements de chimiothérapie, Toulouse retourne vivre à Montréal pour enseigner le trapèze.

Interroger ensemble ces deux romans paraît aller de soi : ils utilisent tous deux les formes et les discours de l'intime (des lettres adressées à un lecteur ou une lectrice impossible). De plus, ils mettent en scène des personnages artistes souffrant d'une maladie et dont la relation avec leur propre mère reste très problématique. Dans les deux romans, le thème du refus de la maternité est abordé, non pas frontalement, mais en filigrane. Je chercherai donc à savoir comment les protagonistes de ces deux romans expriment et vivent leur refus de la maternité ou d'une certaine forme de maternité, et de quelle façon leur discours entourant ce refus est lié à leur relation problématique avec leur mère. Je tenterai par la suite de comprendre pourquoi les personnages féminins, alors qu'ils disent refuser la

2. J'utilise ici la définition de Vilain : « Fiction homonymique [ou anominale] qu'un individu fait de sa vie ou d'une partie de celle-ci » (2010 : 476). En ce sens, et par souci de clarté, le personnage autofictif de la narratrice sera nommé Marie-Sissi tout au long de l'analyse.

3. *Borderline,* le roman et le scénario, sont mentionnés pour la première fois à la page 145.

4. Tous les enfants Jullien portent le nom de la ville de leur conception : Toulouse, Oslo, Louvaine, Coaticook, Paris et Delhi.

maternité, finissent néanmoins par jouer un rôle maternel ou parental, c'est-à-dire un rôle basé sur une « relation de soins et d'affection et la reconnaissance du lien [parental] par l'entourage » (Ouellette, 1999 : 5).

* * *

Dans les deux romans à l'étude, les protagonistes disent refuser de devenir mères. Leur aveu de ne pas avoir ou vouloir d'enfant se fait à travers un discours de l'intime. En effet, elles voient très vite l'impossibilité de tenir ouvertement ces propos, de sorte qu'elles prennent le parti de les intérioriser et de les exprimer à mots couverts ou ou dans des lettres destinées à ne jamais être lues ; stratégies qui témoignent de la persistance des tabous entourant le refus de la maternité, y compris au tournant du XXIe siècle.

Pour Toulouse, c'est une remarque aux apparences anodines de la part de son voisin Théo qui entraîne le discours sur l'absence d'enfants dans ses plans futurs : « *C'est pas comme ça qu'on fait des enfants forts* » (Lépine, 2012 : 80)[5], lance-t-il alors qu'il la voit se nourrir de riz blanc entre deux traitements de chimiothérapie. Elle clame alors dans sa lettre à Moumbala : « Théo parle sans savoir que les enfants de mes rêves ont chaviré eux aussi avec la maladie. Ils ont perdu leur joli nom, leurs traits d'Odilon. Ils ont disparu dans les limbes avant de voir le jour. L'oncologue ne peut rien promettre de ce côté. La rémission d'abord. C'est peut-être mieux d'y renoncer » (*LDR* : 80). Ici, on ne voit pas un véritable refus, mais plutôt une impossibilité, d'abord en raison de la rupture amoureuse, mais surtout à cause d'une probable infertilité causée par les traitements chimiothérapiques. Vient ensuite l'argument, lors de l'ablation du sein, de la perte d'un idéal féminin conçu par Toulouse, et qui la rend acerbe : « L'enfant d'une amazone sera toujours un nourrisson coupé du sein, du doux lait. Pire, l'enfant d'une amazone vit sans père. Les amazones les font fuir si elles ne les chassent pas » (*LDR* : 80). Maintenant qu'elle n'a qu'un sein, Toulouse craint de ne plus répondre aux normes de la féminité et, de ce fait, de rester seule : « Les caresses, Moumbala, sont réservées aux corps sains, aux formes pleines, aux fesses, aux seins rebondis » (*LDR* : 47). Célibataire, une poitrine incomplète, la jeune femme se sent à nouveau comme une enfant, un sentiment amplifié par son retour à la normande, cette maison où elle a grandi.

5. Les renvois à *Un léger désir de rouge* seront désormais indiqués par la mention *LDR,* suivie du numéro de la page.

À la fin du roman, Toulouse tient toujours un discours ambivalent : « Je peuplerais volontiers ma case d'enfants jaseurs, mais je m'arrête au jour d'aujourd'hui, Moumbala. […] Je m'en tiendrai à ce qui est à ma portée, ces petits qui ne sont pas les miens [les enfants d'un centre pour mères adolescentes] » (*LDR* : 155). Cependant, contrairement au premier aveu, le discours surgit sans qu'il soit provoqué par une remarque externe, s'exprimant plus librement, même s'il reste dans le domaine de l'intime, c'est-à-dire dans des lettres destinées au personnage inventé. Le discours a donc évolué vers l'acceptation ; l'amertume semble en être disparue. En parallèle, Toulouse joue un rôle de mère substitut en étant gardienne des enfants des autres au centre pour mères adolescentes, sans toutefois avoir à jouer ce rôle à temps plein. Son choix de bénévolat n'est jamais discuté, elle ne donne pas de raisons ni ne mentionne aimer ou non son implication. Un grand silence entoure sa présence là-bas.

Un refus de la maternité, cette fois symbolique, s'exprime plus clairement quand Toulouse décide de ne plus s'occuper de Coaticook, son frère souffrant de maladie mentale dont sa grand-mère lui avait confié la responsabilité sur son lit de mort. Même si Toulouse n'avait à l'époque que treize ans, elle s'en veut depuis de ne pas savoir élever ou soutenir Coaticook, au point où elle répète à quatre reprises dans le roman avoir trahi la promesse faite à sa grand-mère. En déménageant à Montréal, Toulouse choisit un appartement assez grand pour que son petit frère puisse venir l'y rejoindre. Or, elle réalise qu'il ne peut pas quitter l'île d'Orléans, le seul endroit où il soit bien, mais où elle-même étouffe sous les souvenirs et les chicanes familiales : « Je l'ai toujours su, Moumbala, jamais admis. Coaticook ne viendra pas me rejoindre. Et j'ai toujours su sans vouloir me l'avouer que je m'éloignais de nouveau. J'ai emprunté une route qui me déporte loin de l'enfance, juste ce qu'il faut pour avancer » (*LDR* : 133). Toulouse laisse donc Coaticook à la charge de Louise, leur mère, et sous la protection de l'aîné de la famille, Paris. Cette décision n'est pas simple pour la jeune femme, bien consciente des failles de sa mère, qu'elle désigne par la formule « Louise la Mère », le prénom comme bouclier devant l'attribut censé être affectif. Chaque fois que Toulouse essaie d'établir une conversation profonde avec elle, elle se heurte à son silence ou à sa froideur. La trapéziste lui en garde rancœur, notamment dans cette scène où elle est à l'hôpital, après sa mastectomie : « Moumbala, un bref instant, dans ce lit d'opérée, j'avais rêvé de poser ma tête contre sa poitrine intacte. J'avais rêvé. Sentir son souffle sur mon front, sentir qu'elle, elle comprenait. Rien de tel, non, rien, moins que rien » (*LDR* : 18). Sourde à la détresse de sa fille, Louise la Mère ne sait qu'asséner des conseils, parce qu'elle a, elle aussi, eu un cancer du

sein. Devant sa mère si peu présente, Toulouse choisit de se taire et de s'éloigner. Lori Saint-Martin reconnaît dans ce type de relation mère-fille l'une des problématiques habituelles de la littérature québécoise : « Si la symbiose est mortelle (voir *L'obéissance,* le récit second de *La cohorte fictive, L'ingratitude*), l'indifférence maternelle (*Mathieu, La belle bête, Le temps des jeux*) l'est tout autant. Tout est question donc de trouver *la bonne distance* entre la mère et la fille, de façon à pouvoir coexister dans l'harmonie » (1999 : 302). Cette distance, ou plutôt cette proximité saine entre ascendance et descendance féminines, représente aussi un défi pour Léa, Marie-Sissi et leur mère respective.

Léa, dans *La lune dans un HLM,* détient un statut particulier par rapport aux autres personnages étudiés ici, puisqu'elle est une figure enchâssée dans la fiction, un personnage utilisé comme un miroir déformant par la narratrice des lettres pour analyser son passé. Elle n'affirme jamais directement ne pas vouloir d'enfant. À vingt-trois ans, célibataire, Léa ne semble pas être arrivée au stade de sa vie où elle se demande si elle souhaite fonder une famille. Elle évite plutôt les relations amoureuses et sexuelles (elle est vierge au début du roman), afin de se préserver pour un hypothétique amour avec un homme digne de la grande peintre qu'elle est. Pourtant, la mort de sa grand-mère l'oblige à prendre soin à temps plein de sa mère, ce qui lui fait dire « qu'elle avait accouché de sa mère dans un salon funéraire » (Labrèche, 2006 : 23 et 250)[6]. L'« arbre gynécologique » (*LHLM* : 92) se renverse : Léa passe de l'enfance à la vie adulte en devenant mère de sa mère, et sa mère devient alors seulement fille. Jusque-là, l'aïeule Marianne Naud s'était occupée de sa fille, la mère de Léa. À noter que seule la grand-mère porte un nom complet dans le roman[7]. À ce sujet, on peut faire trois constats. Tout d'abord, il importe de mentionner que Marianne Naud est un personnage récurrent dans les œuvres de Labrèche, et qu'elle sert de point de filiation dans l'autofiction, au point où le personnage revient dans le plus récent roman, *La vie sur Mars,* paru en 2014. Également, on remarque que le père est absent et ne peut dès lors transmettre son nom de famille. Lori Saint-Martin écrit :

6. Les renvois à *La lune dans un HLM s*eront désormais indiqués par la mention *LHLM,* suivie du numéro de la page.

7. On pourrait croire que Fred Riche, l'amant de Léa, possède aussi un nom de famille. Il apparaît toutefois plus probable que le personnage s'appelle Friedrich et que la narratrice ait choisi cette graphie pour renforcer l'image de naïveté de Léa. La décomposition du nom met également en relief l'aisance financière dont fait preuve le professeur d'histoire de l'art.

> Le nom du père est toujours visible : à défaut d'être partagé aujourd'hui par la mère-épouse, il est encore celui donné à la grande majorité des enfants. En psychanalyse, c'est le vocable de « Nom-du-Père » qui désigne la fonction séparatrice du père symbolique et signe l'entrée de l'enfant dans la culture. Là encore, le nom est visible et valorisé, aux dépens souvent du reste (2010 : 14).

Léa n'a ni père ni nom de famille, alors que son personnage cherche la reconnaissance du monde entier à travers ses ambitions de peintre. Enfin, le nom complet donne du poids et une autorité à la figure de la grand-mère ; elle est celle qui délègue la maternité à sa petite-fille et qui sert d'élément déclencheur au récit.

Quand Léa pense au futur, elle ne veut voir que le succès d'une grande peintre. Création et procréation ne cohabitent pas pour la protagoniste, révélant au passage une topique de la littérature des femmes au Québec, soit l'incompatibilité, pour un personnage féminin, de la poursuite d'une carrière littéraire ou artistique avec le désir de maternité[8]. Ce rêve n'inclut ni mari ni enfants. Au contraire, quand elle imagine sa vie ratée, Léa se voit en couple avec Midi et Quart, un jeune squeegee amoureux d'elle, et leurs deux enfants, menant une vie pauvre et sans intérêt où elle se suicide en avalant ses pinceaux. Encore une fois, Léa ne refuse pas en toutes lettres d'avoir des enfants, mais choisit plutôt un mode de vie qui la place au centre de son univers, seule. Malgré tout, Léa se trouve à jouer un « rôle de jeune mère » (*LHLM* : 42) auprès de sa mère, une tâche qu'elle refuse dans un premier temps en restant dans son propre appartement et en surveillant à distance sa mère. Elle résiste à son appel, à ses besoins d'encadrement, dans le but de « poursuivre son rêve de tableau à n'en plus finir » (*LHLM* : 42). Néanmoins, voyant sa mère incapable de s'occuper d'elle-même, elle finit par accepter la tâche, mais sans plaisir. À son corps défendant, littéralement, Léa devient mère de sa mère. Sa main droite se met à souffrir d'une tendinite sévère. Plus le récit progresse et plus la main se recroqueville sur elle-même, tout comme Léa. Les doigts se ferment, puis le coude ne se déplie plus, « sa main droite toujours repliée sur elle-même repose entre ses seins » (*LHLM* : 180), les seins symboliques de la mère nourricière. C'est au final par la main que Léa trouvera son salut :

> Sa tendinite s'est faite moins douloureuse de jour en jour, Léa a pu tenir une plume, mais elle n'a plus dessiné, qu'à l'occasion, elle s'est mise à écrire et

8. Outre Saint-Martin (1999), voir Boisclair (2000).

> elle a écrit, elle a écrit, jusqu'à ce qu'enfin elle accouche d'une nouvelle Léa, toute neuve, qui n'a plus besoin de s'accrocher à personne pour exister, qui n'a pas besoin d'être reconnue par le monde entier pour être quelqu'un (*LHLM*: 250).

On peut voir ici un parallèle avec le personnage de Marie-Sissi, qui écrit l'histoire de Léa comme une forme de thérapie pour apprendre à se définir elle-même, et non plus seulement par rapport à sa relation avec sa mère. Léa « accouche » ainsi de sa mère au salon funéraire, en début de roman, lorsqu'elle en devient légalement tutrice, avant de se mettre au monde en fin de roman. Par cette nouvelle naissance symbolique, Léa ne voit plus ses tâches de tutrice comme un acte maternel, mais bien comme un acte d'amour filial, de fille à mère.

Parmi les personnages analysés, Marie-Sissi est la seule à affirmer clairement ne pas vouloir d'enfant : « C'est à cause de ces souvenirs et parce que je te porte, maman, que j'ai décidé de ne jamais avoir d'enfant » (*LHLM*: 76). Un choix qui lui attire son lot de questions de la part de son entourage. Aussi évoque-t-elle, dans la quatrième lettre, le discours qu'elle a préparé pour « fermer le clapet à tous ceux qui veulent savoir pourquoi [s]on utérus est placardé » (*LHLM*: 76), une litanie où il est question de carrière, de manque d'espace, de précarité financière, de folie, d'apocalypse à venir, de corps difformes, de génétique, etc. L'oppression du monde social subie par le personnage trouve dans la lettre une réponse, cadrée par l'intime, certes, mais qui sert autant d'exutoire que de projection fantasmagorique d'une révolte. La narratrice ne reconnaît pas moins que ce sont là des « excuses » ; elle avoue devoir contourner le vrai motif de son refus de la maternité par une accumulation d'arguments, tant pour des raisons personnelles que pour des raisons d'acceptabilité sociale. Cette question fait écho à celle qu'on retrouve dans les essais de Lucie Joubert, de Linda Lê ou de Jane Sautière : la femme se fait toujours demander si elle a des enfants. « Puisqu'une femme est censée avoir des enfants, il est normal de lui demander combien elle en a : si elle répond zéro, c'est qu'il se passe quelque chose et il est dès lors encore plus légitime de demander pourquoi » (Joubert, 2010 : 39), souligne Joubert, non sans ironie. Il faut donc à la nullipare une raison, une *excuse,* pour expliquer son choix.

Dans son long discours d'excuse, l'épistolière du roman de Labrèche a recours à des procédés rhétoriques de l'excès : l'hyperbole, la métaphore, la répétition, etc. Marie-Sissi tombe toujours dans la démesure. Comme si la simple mention, le discours posé ou sensé n'arrivaient pas à transmettre la mesure du sentiment.

Magali Tirel explique, à propos de l'excès et de son usage dans la littérature lusophone, que « [l]'excès serait donc l'irréductible mouvement de débordement par lequel l'être tend à sortir de soi. Poser une limite, c'est nier tout ce qu'il y a dehors : dans l'expérience de l'excès, l'homme NIE LA NÉGATION[9] » (Tirel, citée dans Quint, 2006 : 43). L'excès possède donc un caractère subversif en ce qu'il permet de parler de sujets tabous. En débordant du sujet, en outrepassant le vocabulaire habituel, le personnage peut franchir la frontière de la bienséance et ouvrir un nouvel espace habituellement caché. Par exemple, Marie-Sissi fait appel à des métaphores inusitées pour décrire ses sentiments envers sa mère : « Je serais prête à manger des vers de terre, des pizzas couvertes d'yeux de crapauds, du lait frappé à la vitre, pour ne pas t'avoir dans mon champ de vision. C'est terrible de penser de telles choses de sa mère et de les écrire » (*LHLM* : 55-56). La dernière phrase démontre bien que le personnage reconnaît l'aspect inacceptable de son discours. Grâce au vocabulaire excessif, aux métaphores absurdes, la jeune femme se dédouane de son propos. Le manque de nuance dans le discours fait douter le lecteur de la santé mentale, et donc de la crédibilité, de la narratrice (encore plus dans ce cas-ci, où l'épistolière parle de sa médication et de ses thérapies). Et c'est bien là ce qu'elle veut, jouer le parti de la folie pour s'excuser de ne pas avoir d'enfant. En faisant tomber la vraisemblance ou le discours de la raison, le personnage peut exprimer son opinion sans subir le jugement des autres de la même façon.

Marie-Sissi écrit s'être fait avorter deux fois. La première fois, elle l'explique par son âge (19 ans) et par son partenaire (un schizophrène toxicomane). Le deuxième avortement, lui, est arrivé récemment dans le cours du récit, deux ans avant l'écriture des lettres. Cette fois, « l'enfant, je le voulais et mon mari aussi » (*LHLM* : 77). La panique empêche finalement le personnage de poursuivre sa grossesse. On ne sait rien de la réaction du conjoint par rapport à l'avortement, lui qui pleurait de joie en apprenant la grossesse. Encore une fois, la parole de l'homme est tue dans *La lune dans un HLM*. Ce silence du masculin est flagrant. Pour l'épistolière, il est dit que son père n'a pas su qu'elle existait. La figure paternelle n'est introduite que par la fantasmagorie, dans une scène où Marie-Sissi imagine l'enfance qu'elle aurait pu avoir (*LHLM* : 145). Léa, elle, n'a pas de père et le sujet est expédié en moins de deux lignes. Le grand-père, pour sa part, aurait été un alcoolique coureur de jupons, lui aussi évacué du récit familial. On sait qu'il a gagné assez d'argent à un certain moment de sa vie pour fournir une

9. Les majuscules sont dans le texte original.

bonne à sa femme, mais on ne sait pas comment il a réagi à la mort de deux de ses filles[10] ni à quel moment il s'est séparé de la grand-mère. Ce silence sur sa destinée témoigne du mépris du personnage envers les figures masculines paternelles. Même Camille, nouvelle amie de Léa, voue une haine féroce à son père qu'elle n'a pas connu.

Du côté d'*Un léger désir de rouge,* le personnage du père est aussi absent. Alors que son monde s'écroule, la trapéziste ne reçoit que de vagues souhaits de la part de son père, un « Prompt rétablissement » sur une carte de fleuriste, avec des roses (*LDR* : 17). Le personnage de Jean le Père reste à distance, froid, aseptisé. Durant toute la convalescence de sa fille, il ne vient pas. Il est moins souvent nommé ou évoqué que Théo[11], le voisin veuf de l'île d'Orléans. Théo prend soin de Toulouse, lui offre sa cabane dans les bois pour qu'elle puisse se réfugier, s'assure qu'elle a assez de bois pour entretenir le feu. Il s'occupe aussi de Coaticook et de Louvaine, les protège des assauts du frère fou furieux, Paris. Quand Toulouse déménage à Montréal, Théo l'« ange gardien » (*LDR* : 65) l'aide à déménager. Le seul détail qui empêche celle-ci de voir en Théo une figure paternelle est le regard bleu azur qu'elle associe aussi à Odilon, son ancien amoureux. Figures sans chair, les pères sont les grands absents des deux romans de Labrèche et Lépine, et leur silence joue sur la confiance des protagonistes féminines. En leur absence, la colère se dirige contre les mères plutôt que contre eux, car elles sont là, au moins, pour recevoir la haine.

Cette colère contre la mère s'atténue, pour Marie-Sissi, avec la rédaction des lettres et de l'histoire de Léa. Si à la fin du roman, elle n'a toujours pas changé d'idée sur son refus d'avoir une progéniture, elle accepte quand même de prendre soin de sa mère, la voyant très malade et ne pouvant se résoudre à la laisser seule. Ainsi, elle décide de rester au Québec et de ne pas rejoindre tout de suite son mari en Suisse. Elle pardonne à sa mère son enfance ratée, sa folie. La dernière lettre permet de lire une ouverture à la maternité, car le personnage exprimait plus tôt : « Peut-être que si je parviens à te sortir de moi, il y aura assez d'espace en moi pour que mon mari m'asperge les ovaires ? » (*LHLM* : 77). La colère de Marie-Sissi envers sa génitrice tombe, cette colère qui prenait toute la place, un peu comme la mère.

---

10. La mère de Marie-Sissi et de Léa aurait eu deux sœurs, mortes ébouillantées par accident. L'événement est relaté à la page 104 pour Léa, puis 115 pour Marie-Sissi.

11. À titre comparatif, Jean le Père est nommé seize fois, Louise la Mère, vingt-deux, et Théo, trente-neuf fois.

La conclusion de *La lune dans un HLM* reprend un motif fréquent dans la littérature québécoise, celui de la réconciliation mère-fille, comme le démontre *Le nom de la mère* : « Toute l'écriture au féminin en appelle, dirait-on, à ce moment d'explication et de retrouvailles entre mères et filles. Si le temps leur est donné, ou plutôt si elles-mêmes parviennent à réinventer ensemble le temps, mère et fille pourront imaginer autrement leur vie » (Saint-Martin, 1999 : 304). Si la narratrice du roman de Labrèche parvient à renouer avec sa mère, elle pourra enfin rétablir la lignée, ouvrir l'espace à la descendance et ainsi faire le choix réel qui lui revient : celui d'être mère ou non, pour et par elle-même.

* * *

Mère absente ou incapable de communiquer avec sa fille, père absent ou inconnu : les parents de Léa, de Marie-Sissi et de Toulouse ne remplissent pas le rôle que celles-ci voudraient qu'ils jouent. Sans assises solides sur lesquelles prendre appui, les protagonistes de Labrèche et Lépine cherchent à comprendre qui elles sont en refusant de reproduire le modèle familial connu ou de faire croître de nouvelles branches dans l'« arbre gynécologique ». Mais pour pouvoir se définir, chaque personnage doit vivre une forme de thérapie. Pour Marie-Sissi, c'est celle de l'écriture. Pour Léa, c'est une hospitalisation en psychiatrie. En développant sa propre identité, en s'apposant elle-même les étiquettes qu'elle souhaite porter, Léa peut devenir maîtresse de son destin, qu'elle entrevoit pour le moment sans enfant ou personne à sa charge. Dans *Un léger désir de rouge,* Toulouse, quant à elle, expérimente une drôle de thérapie. Alors qu'elle n'arrive pas à reconnecter avec elle-même depuis l'opération d'il y a presque un an, l'ex-trapéziste se fait attaquer par une gang de rue et se fait frapper à répétition le ventre : « Reste que depuis des mois et des mois, je n'avais plus de ventre, de jambes, plus rien que le sein coupé. Les étalons[12] m'ont ramenée au corps ignoré. […] Cette nuit, [le ventre] a détrôné le sein qui occupait toutes mes pensées » (*LDR* : 142). Symbole de la maternité, le ventre réveille en Toulouse une sève nouvelle, une envie de vivre. Enfin, elle sort de sa torpeur par la souffrance physique, et même si elle est secouée et fâchée, elle s'en trouve soulagée. Pendant la nuit, elle rêve et retrouve l'envie de danser et de créer, et surtout,

12. *Un léger désir de rouge* utilise beaucoup une symbolique animalière. Y sont nommés l'écureuil noir (le cancer), les isatis (les adolescents paumés), les étalons (les membres d'une gang de rue), le héron (le désir) et les oies (la guérison).

l'envie d'aimer. Du ventre partent donc la créativité et l'amour, des seins viennent le désir et l'affirmation de soi. Quant à la figure de l'étalon, qui pourrait être associée à une image de virilité, elle semble chez Lépine plutôt associée à l'aspect tapageur, bruyant et imposant de la gang de rue.

En fin de roman, Toulouse décide de ne pas se faire reconstruire le sein : « J'ai choisi. Je garderai ma silhouette d'amazone. Je ne masquerai pas le sein manquant, je ne le trafiquerai pas pour arborer une poitrine indemne, conforme. J'ai bataillé pour chasser l'écureuil noir, je conserverai mes cicatrices » (*LDR* : 156). La trapéziste accepte de sortir de la norme, elle accepte même la possibilité que son nouvel amant la quitte à cause de sa décision. Le personnage choisit du même coup de ne pas s'occuper de son frère. En refusant le sein artificiel, Toulouse refuse le rôle qu'on lui donnait de femme à aimer, de femme qui materne. Elle se choisit elle-même, telle qu'elle est.

Femmes sans enfant, femmes artistes, femmes ayant vécu un traumatisme, Léa, Marie-Sissi et Toulouse reprennent les mêmes schèmes que les essais de Linda Lê et de Jane Sautière et, dans une moindre mesure, de Lucie Joubert. Peut-on parler de non-maternité, même en sujet secondaire, sans avoir recours aux excuses ? Peut-on dire la féminité sans passer par la maternité ? Ces questions sont toutes soulevées dans les deux romans très sensibles d'Hélène Lépine et de Marie-Sissi Labrèche. Femmes, filles, aimantes, amantes, les trois protagonistes apprennent à être elles-mêmes, par et pour elles-mêmes. Et pour s'épanouir, elles ont fait la paix avec leurs racines.

BIBLIOGRAPHIE

BOISCLAIR, Isabelle (2000), « L'écrivaine québécoise au vingtième siècle. Parcours d'un sujet problématique », *Globe. Revue internationale d'études québécoises,* vol. 3, nº 2, p. 125-143.

CARON, Valérie (2002), « *Le bruit des choses vivantes* et *Tableaux* : voix et représentations inédites de la maternité dans la littérature québécoise », *Voix et images,* vol. 28, nº 1, p. 126-141.

JOUBERT, Lucie (2010), *L'envers du landau. Regard extérieur sur la maternité et ses débordements,* Montréal, Triptyque.

LABRÈCHE, Marie-Sissi (2006), *La lune dans un HLM,* Montréal, Boréal.

LÊ, Linda (2011), *À l'enfant que je n'aurai pas. Lettres,* Paris, Nil Éditions. (Coll. « Les Affranchis »).

LÉPINE, Hélène (2012), *Un léger désir de rouge,* Québec, Éditions du Septentrion. (Coll. « Hamac »).

OUELLETTE, Françoise-Romaine (1999), « Qu'est-ce qu'un père ? Qu'est-ce qu'une mère ? », communication présentée dans le cadre du séminaire « Les transformations de la paternité et de la maternité » organisé par le partenariat Familles en mouvance et dynamiques intergénérationnelles, INRS-Culture et société, http://www.partenariat-familles.ucs.inrs.ca/DocsPDF/peremere.pdf

PARENT, Anne Martine (2012), « Héritages mortifères. Rupture dans/de la filiation chez Ying Chen et Jane Sautière », *temps zéro,* nº 5, http://tempszero.contemporain.info/document1006

QUINT, Anne-Marie (2006), « Les enjeux de l'excès : de Francisco Rodrigues Lobo à Gaspar Pires de Rebelo », dans Jacqueline PENJON (dir.), *Débordements,* Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 31-44. (Coll. « Centre de recherche sur les pays lusophones – CREPAL »).

SAINT-MARTIN, Lori (1999), *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin,* Québec, Nota bene. (Coll. « Essais critiques »).

SAINT-MARTIN, Lori (2010) *Au-delà du nom. La question du père dans la littérature québécoise actuelle,* Montréal, Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Nouvelles études québécoises »).

SAUTIÈRE, Jane (2008), *Nullipare,* Paris, Gallimard. (Coll. « Verticales/Phase deux »).

VILAIN, Philippe (2010), « Démon de la définition », dans Claude BURGELIN, Isabelle GRELL et Roger-Yves ROCHE (dir.), *Autofiction(s),* actes du colloque de Cerisy 2008, Lyon, Presses universitaires de Lyon (coll. « Autofictions, etc. »), p. 461-482.

AMBIVALENCES DU MATERNEL ET DU FÉMININ DANS LE THÉÂTRE DE DOMINICK PARENTEAU-LEBEUF ET D'EVELYNE DE LA CHENELIÈRE

Catherine Cyr

Université du Québec à Montréal

« Dis-moi comment ne pas te ressembler », lance la jeune Irène-Iris à sa mère morte dans *Dévoilement devant notaire* de Dominick Parenteau-Lebeuf (2002 : 28). Véritable condensé de la pièce entière, cette brève réplique exprime la quête d'identité du personnage central qui, pour se (re)mettre au monde, doit se séparer et se différencier de l'Autre, sa presque-même, sa mère. Cette recherche d'individuation différenciatrice, qui marque presque toutes les pièces de l'auteure, l'inscrit paradoxalement dans la lignée du théâtre des femmes au Québec qui, dans les années 1960 et 1970, ont cherché à faire émerger un discours émancipateur rompant les verrous moraux et sociaux qui les tenaient alors prisonnières[1]. Un procès intenté à la mère traditionnelle, entendue comme « principal rouage du système patriarcal » (Saint-Martin, 1999 : 78), apparaît alors dans la dramaturgie[2]. Ainsi, parmi les œuvres phares de cette période, plusieurs portent en

1. Cette filiation est toutefois moins marquée ou, en tout cas, plus ambivalente, comme on le verra plus loin, que celle qui s'affirme, depuis quelques années, à travers la nouvelle mouvance du théâtre féministe, notamment avec Annick Lefèbvre, Elkahna Talbi (Queen Ka), le Collectif Chiennes, Bye Bye Princesse, le Théâtre de l'Affamée, ou encore projets hybris. Pour un regard analytique et autoréflexif sur ces voix théâtrales émergentes, voir le récent dossier « Nouveaux territoires féministes » paru dans *Jeu* (2015) sous la direction d'Émilie Jobin.

2. Je pense, entre autres, aux pièces *Les fées ont soif* de Denise Boucher, *La lumière blanche*, de Pol Pelletier, *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine* de Dominique Gagnon, Louise Laprade, Louise Lecavalier et Pol Pelletier, *Veille* d'Anne-Marie Alonzo et, plus tardivement, *La déposition* d'Hélène Pedneault. La dramaturgie féministe est vaste et protéiforme et cette courte

leur centre, ou en filigrane, liés à d'autres thématiques, une remise en cause de la « mère patriarcale » (Brossard, 1977 : 24) ou un désir de rupture avec celle-ci. Une cassure qui, affirmée par la fille, fait de celle-ci la seule énonciatrice possible d'une parole émancipatrice. Parole qui, par ailleurs, éradique la mère, l'efface partiellement ou la laisse sans voix. Comme l'a remarqué Lucie Robert, dans la dramaturgie féministe, la mère représente

> [c]elle qui impose un modèle, un rôle social, dont les filles cherchent à disposer. « Je voulais tuer la mère, ensuite inventer une nouvelle mère et créer ainsi une nouvelle race de femmes » (Pelletier, 1995 : 26). Mères couveuses, mères autoritaires, mères inconscientes, mais aussi mères qui maternent leurs enfants sont pourtant des personnages qui n'existent pas de manière autonome. Les mères, en effet, sont rarement là pour se défendre. Elles sont dites par le récit des filles, qui apparaissent comme autant d'incarnations de la figure d'Électre, effrayées à l'idée de devenir des nouvelles Clytemnestre. Aussi, doit-on constamment réaffirmer la rupture (2004 : 68-69).

Aujourd'hui, si la figure maternelle s'institue toujours aussi rarement comme lieu d'énonciation[3], la parole filiale semble s'être déplacée. La rupture avec la mère – et avec les discours et imaginaires liés au féminin et au maternel –, quoique toujours repérable, paraît moins nette. Centrale dans la production dramatique des années 1960 et 1970, relativement peu investie dans les pièces des années 1980[4], la mise à mal du lien mère-fille – et le désir d'émancipation que celle-ci recouvre – refait surface chez des auteures dont la pratique éclôt à

---

liste ne saurait, évidemment, rendre compte de toutes les pièces où une forme de procès à la mère traditionnelle est engagée. Pour un regard plus approfondi sur le sujet, lire, entre autres, Desrochers (2001), Robert (1996, 2004), Moss (2009) et Hains (2010).

3. Quelques textes, évidemment, font exception. Je pense, par exemple, à la pièce monologuée *La liste,* de Jennifer Tremblay, présentée au Théâtre d'Aujourd'hui en 2009. Ici, c'est une parole de femme mais, aussi, de mère, qui se déploie. Certaines pièces de Dominick Parenteau-Lebeuf et d'Evelyne de la Chenelière, comme on le verra, font aussi cohabiter, dans un même espace énonciatif, paroles filiales et maternelles.

4. À partir de 1980, on observe, dans la dramaturgie québécoise, un repli sur l'intime, délesté de toute charge politique ou revendicatrice. En partie lié à l'échec référendaire et à l'essoufflement des grands mouvements sociaux, ce repli éradique provisoirement de la scène toute question liée à l'émancipation (identitaire, féministe, nationaliste). Forme privilégiée du théâtre des femmes, le monologue emprunte alors, pour un temps, la voie du réalisme et de la narration linéaire pour exprimer rêves, fantasmes et, surtout, désenchantements individuels (voir Desrochers, 2001 et Plourde, 2007). Encore une fois, certaines auteures, dont Carole Fréchette, font ici exception et continuent d'investir des questions liées au maternel ou à l'émancipation qui, englobant certes l'intime, dépassent la seule sphère individuelle.

la fin des années 1990 ou au tournant des années 2000. Or, les écritures dramatiques contemporaines qui, depuis, investissent ce territoire, notamment celles de Dominick Parenteau-Lebeuf et d'Evelyne de la Chenelière, font cohabiter, dans l'énonciation, des désirs et des constructions discursives opposés, entre cassure et perpétuation[5]. Ces écritures se révèlent tissées d'ambivalence, et font de cette ambivalence un principe structurant, lisible dans le discours comme dans les formes mêmes de son énonciation. Est-ce à dire que l'imaginaire que ces écritures déploient, oscillant entre des postures antinomiques qu'il fait cohabiter et parfois s'entrelacer, est incohérent, voire « illogique » ? Comme le remarque la sociologue Nathalie Heinich (2003), notre culture et notre tradition philosophico-esthétique admettent difficilement le principe d'ambivalence. Or, comme elle l'écrit : « [P]arler d'ambivalence, c'est justement éviter le registre – culpabilisant – de la contradiction logique, pour lequel toute contradiction est *a priori* négative. Être ambivalent n'est ni bien ni mal : c'est juste adhérer à des idées hétérogènes » (Heinich, 2003 : 19). Admettre l'ambivalence d'une pensée ou d'un système de représentations, c'est aussi admettre la fluidité et l'impermanence de ceux-ci ; c'est reconnaître comme valables et porteuses de significations, sans les juger « irrationnelles », des constructions identitaires et discursives traversées de tensions et de contradictions. Comme le souligne la chercheuse,

> [s]i la rationalité devait se limiter aux règles de la logique formelle et au principe de non-contradiction, il nous faudrait admettre que nous barbotons quotidiennement en pleine irrationalité ; et accessoirement, que les sciences de l'homme [*sic*] sont superflues, puisque à peu près tout ce qui les concerne en propre échapperait à une possible « rationalisation ». Il existe, heureusement, des chercheurs qui ne font pas de la rationalité une religion, et qui en ont une conception un peu plus ouverte, ou un peu moins intégriste – c'est-à-dire moins imbécile (Heinich, 2003 : 19).

Dans son ouvrage, Nathalie Heinich développe une fine analyse sociologique des ambivalences de l'émancipation féminine à partir de représentations rencontrées dans divers textes. Il s'agit là d'une posture méthodologique inhabituelle pour

---

5. J'ai observé cette cohabitation des contraires notamment dans les pièces *Filles de guerres lasses* de Dominick Parenteau-Lebeuf, *Parlons chasse et pêche* du collectif Théâtre Sans Borne, et *Seventeen Anonymous Women* de Carolyn Guillet. Toutes trois créées à l'automne 2005, ces œuvres, qui revisitent la figure de la mère, interrogent, rejettent ou incorporent l'héritage féministe, composent une cartographie mouvante dans laquelle se déploient des trajectoires identitaires marquées par le détournement des codes de la « féminité » et du féminisme et, surtout, par l'enchevêtrement des ambiguïtés et des contradictions discursives (Cyr, 2006a).

la sociologie – observer le réel à travers le filtre fictionnel –, mais tout à fait probante, permettant une saisie plurielle des phénomènes, et reconnaissant que l'imaginaire participe de notre expérience et de notre compréhension du réel – ou d'un réel – dont il ne saurait être séparé[6]. La présente réflexion n'a pas la même visée. À l'instar de la sociologue, je m'attacherai à observer certaines articulations de l'ambivalence au sein de constructions fictionnelles, mais en n'excédant pas les frontières de celles-ci[7]. C'est en tant que noyau organisateur de la fiction – ou principe structurant – que j'aborderai, à travers une analyse essentiellement esthétique, les formes de l'ambivalence rencontrées dans quatre pièces contemporaines, soit *Dévoilement devant notaire* (2002), *Portrait chinois d'une imposteure* (2003) et *La petite scrap* (2005), de Dominick Parenteau-Lebeuf, et *Lumières, lumières, lumières* (2015) d'Evelyne de la Chenelière. Je m'attarderai en particulier aux imaginaires du féminin, à leurs dynamiques énonciatives, et aux rapports à la mère et au maternel que celles-ci mettent au jour. Mais d'abord, puisque les façons de théoriser et d'écrire le féminin varient, et souvent s'entrechoquent, quelques précisions permettront de circonscrire le concept tel que je l'entendrai.

LE FÉMININ INASSIGNABLE

Dans *Le rire de la Méduse* ([1975] 2010), Hélène Cixous place le corps et l'écriture de la femme « au centre d'un dispositif de reconquête du féminin » (Reid, 2013 : 24). À l'égalitarisme de Simone de Beauvoir, l'écrivaine oppose la *différence* féminine, radicale, mais aussi multiple, et mouvante. Cixous, notamment par la reconnaissance d'un rapport particulier à la corporéité, revendique une spécificité du féminin et de ses imaginaires, un territoire protéiforme dont la différence, pour se faire libératrice, doit s'affirmer pour rayonner. Comme le rappelle Martine Reid, « [i]l ne s'agit plus de demeurer prisonnier(e) de la différence des sexes, mais d'en faire varier les contours jusqu'à la disparition de distinctions qui se sont révélées extraordinairement destructrices. Encore, en-corps, en corps » (2013 : 24)[8]. Dans ce texte fondateur, qui connaît une dissémination

6. Une même posture méthodologique – pour ne pas dire idéologique – est adoptée par l'auteure dans l'ouvrage *Mères-filles, une relation à trois* (2002), qu'elle coécrit avec la psychanalyste Caroline Éliacheff.

7. Une lecture sociologique ou sociocritique des œuvres abordées ici serait bien sûr possible et pertinente. Toutefois, c'est la poétique du drame contemporain qui sera privilégiée dans cet article.

8. Reid souligne combien Cixous se montre tout aussi habile que Lacan à rendre signifiants divers jeux d'homonymies. À travers ceux-ci, elle témoigne « de la fabuleuse puissance d'une

importante[9], Cixous défend « un féminin libéré, autonome, distinct du masculin dans sa tête et dans son corps, dans son rapport au monde et aux contraintes du sexe, des sexes, et de l'hétérosexualité » (Reid, 2013 : 21). Ce féminin « libéré », pluriel, inassignable sera aussi revendiqué et théorisé, sous différentes formes, par d'autres auteur.e.s appartenant à divers champs, et préoccupé.e.s par l'expérience du réel et de l'écriture, notamment Jacques Derrida, Luce Irigaray, ou encore Suzanne Lamy et Nicole Brossard[10]. Un des principaux intérêts des différentes constructions du féminin proposées par ces auteur.e.s réside dans la rupture qu'elles opèrent avec les conceptualisations traditionnelles, en particulier celles développées par la psychanalyse, fondées sur le *manque*. En effet, Freud, faut-il le rappeler, établit le féminin comme l'envers du masculin, seul porteur d'une volonté de puissance et vecteur de création et d'ordonnancement du monde, une conceptualisation reconduisant une construction pluriséculaire « en négatif » du féminin (Ramsey, 1999). Fondant en effet, dès sa théorisation de la sexualité infantile, le féminin sur le manque (absence et désir du phallus, refoulement hystérique, etc.), Freud révèle aussi, en creux, sa propre difficulté à le nommer. Le discours freudien, qui arpente le littoral de la psyché féminine comme ceux de sa réalité corporelle et sexuelle, égrène les images de l'insondable, faisant du féminin et de la sexualité féminine tantôt un « continent noir », tantôt un « roc impénétrable », voire une « forêt épaisse » (Freud, [1932] 1989 et [1954] 1977). Se dépliant dans un espace de l'innommable, déployant de multiples voiles masquant une absence, un lieu impossible à figurer puisque sans autre représentant que l'ouverture, la béance, le féminin chez Freud est un substantif insaisissable, espace dérobé ne se laissant saisir qu'à travers son effacement. Posant à la suite de Freud qu'il n'existe pas de signifiant du féminin, la béance, l'invisible ne pouvant se substituer symboliquement au phallus, Lacan (1975), pour sa part, fait du féminin un hors-langage, un « impossible à dire ». Se détachant radicalement

langue libérée […] des effets d'un logocentrisme dénoncé à la même époque par Jacques Derrida dans *L'écriture et la différence* et par Luce Irigaray dans *Ce sexe qui n'en est pas un* » (Reid, 2013 : 24).

9. Le texte paraît d'abord dans la revue *L'Arc* (1975) et fait l'objet de traductions en langues étrangères. Il a été réédité en français chez Galilée (2010). Frédéric Regard en signe la préface.

10. Pour Nicole Brossard, comme pour plusieurs auteures dans le sillage de Cixous, l'écriture constitue le lieu – ou un des lieux – de l'affirmation d'une spécificité du féminin. Pour l'auteure, l'écriture au féminin se distingue par sa non-linéarité, laquelle fait voler en éclats la rigidité des formes canoniques : « De l'excès, du cercle […] et du vide, j'en traduirais les effets au féminin par un glissement de sens allant de l'excès au délire, du cercle à la spirale et du vide à l'ouverture comme solution de continuité » (Brossard, 1985 : 48).

des conceptualisations freudiennes et lacaniennes du féminin, Frédéric Regard (2002), suivant la voie différentialiste tracée par ses prédécesseur.e.s, développe quant à lui une pensée du féminin dont l'originalité réside dans la mise en dialogue – et en tension – qu'il opère entre des constructions discursives antinomiques permettant de penser autrement la différence. Sa pensée m'interpelle tout particulièrement parce qu'elle permet d'aborder, au cœur de la forme littéraire, les différentes formes et fonctions de l'ambivalence rencontrées dans nombre d'écritures au/du féminin.

Érigeant sa compréhension du féminin à partir des lectures juxtaposées de trois essais marquants de Virginia Woolf – *Mr Bennett et Mrs Brown* (1924), *Une chambre à soi* (1929), *Trois guinées* (1938) –, Regard déborde du lieu d'énonciation woolfien pour proposer une réflexion à l'image de son objet, faisant du féminin et de l'écriture qui l'énonce un espace inassignable, excessif et impur, un déplacement qui trouve sa signification « dans l'espacement sans fin, illimité et sans bords, dans la différence dynamique qui affole les fixations du symbolique » (Regard, 2002 : 124). Posant le féminin comme une « performativité langagière » (2002 : 7), l'auteur le distingue de la féminité, entendue comme mascarade ou discours essentialisant, tout autant qu'il le détache de sa contre-interpellation discursive, soit le féminisme. Pour Regard, « le féminin est un "postféminisme" » (2002 : 7). Ce « post », cependant, ne renie rien, et signifie plutôt la volonté d'ouvrir un espace de rencontre[11]. Cet espace, qui n'est ni celui d'un discours de domination (la féminité) ni celui de sa riposte directe (le féminisme), ne rejette pas ces constructions discursives, mais érige plutôt avec elles, dans une fluctuation perpétuelle, d'autres formes d'altérité. Ainsi, pour l'auteur,

> [l]e féminin s'inscrit comme opérativité poétique. Il lui arrive de travailler à partir de la féminité ou du féminisme, de laisser croire à une persistance de la naturalisation et de l'essentialité (quand il se reconnaît dans une « écriture féminine »), d'épouser les luttes du contrordre, mais le féminin s'opère avant tout […] au-delà ou en deçà des oppositions. Le féminin réinvente une dif-

11. Malgré ce que peut évoquer le préfixe « post », celui-ci ne signe pas une rupture nette avec le féminisme. Comme l'écrit Gamble, tout en soulignant l'ambiguïté que peut semer cet usage, « *post* is defined as "after in time or order" but not as denoting rejection » (Gamble, 2004 : 44). Aussi, pour Regard, « c'est par son langage et ses images que le postféminisme dépasse son féminisme initial pour opérer "le féminin", le produire comme effet disjonctif ou déplacement incessant du même et de l'autre, en rupture avec tout dualisme » (Regard, 2002 : 10). À l'instar des tenants du postmodernisme, Regard s'efforce de « vider le *post* de son sens de simple séquence diachronique pour lui accorder une signification qualitative » (Varikas, 2004).

> férence : c'est un geste, un style, une figure qui balaie les fixations. Une délinquance qui désobéit aux lieux communs d'un système cohérent et totalitaire pour réinventer l'espace des déformations de figures (2002 : 6).

Plusieurs lieux, dans la vie courante comme dans diverses pratiques artistiques, peuvent se révéler un territoire fertile où faire jouer les articulations mouvantes du féminin. Néanmoins, pour Regard, c'est dans l'écriture que se nichent la force et l'inventivité créatrice du féminin. Cela ne revient pas à dire que le féminin se dissocie de la réalité quotidienne ou des enjeux politiques de notre temps où, de toute façon, il fait aussi entendre sa (ses) voix, mais c'est dans l'écriture, dans la trame mouvante du texte s'écrivant et se lisant que l'auteur repère l'inassignable et la puissance disjonctive du féminin. Pour le chercheur, ce dernier est « toujours déjà texte » (2002 : 6), espace ouvert et mobile, transpercé par l'écriture, traversé par l'expérience poétique d'une constante réinvention de l'altérité.

Alors que, dans les compréhensions psychanalytiques précédemment évoquées, cette altérité se profilait le plus souvent sous le signe du manque, de la béance ou de la blanche impossibilité de signifier, elle s'affirme plutôt ici comme une force, une pulsation poétique, plénitude rayonnante qui, dans la circulation permanente de ses effets et de ses identités, établit sa signifiance en bousculant les anciennes oppositions. Pour Regard, le féminin est « l'opération de l'altérité, mais une altérité non fondée sur les chocs polaires, une altérité qui admet les contraires, se rit de la contradiction, vit une différence clivée, dynamisée » (2002 : 7). S'inscrivant dans l'espace du texte pour construire avec les mots d'autres modalités d'être, le féminin se pose comme force imageante excessive, dissolvant les frontières entre des territoires discursifs en apparence éloignés. À ce mouvement de débordement des cadres se rattache, indissociable, l'idée d'une impossible fixité du féminin, d'une fuite en avant permanente qui, à travers les discours qu'il construit et qui le construisent, le rendent inassignable. Repérant dans nombre d'images woolfiennes cette image de fuite en tant que métaphore d'identités mouvantes ne se signifiant qu'à travers le déplacement, le mouvement (comme l'échappée en taxi dans *Une chambre à soi*), l'auteur fait de ces nombreuses figures dynamiques un important déterminant du féminin et un agent de subversion. « Quoi de plus subversif, en effet, écrit-il, que cette force de langage qui interdit d'assigner une place à un sexe, et qui dans le même mouvement intègre l'impureté, c'est-à-dire le mélange, le partage, l'enjambement, la rupture de construction ? » (Regard, 2002 : 82). Rappelant que c'est aussi dans ce mouvement de déplacement observé par Jacques Derrida dans l'écriture d'Hélène Cixous que « s'opère le féminin » (2002 : 82), Regard emprunte au philosophe le

néologisme d'*im-posture* pour cerner cette position perpétuellement impermanente du féminin qui invente des formes mouvantes d'altérité.

Assurément, cette im-posture du féminin est repérable et signifiante dans certaines pièces de Dominick Parenteau-Lebeuf et d'Evelyne de la Chenelière, se déployant à travers diverses stratégies d'énonciation, par la parole ou par l'image, et délimitant ses propres bords mobiles par le biais, notamment, de diverses figures de l'ambivalence et de l'indécidabilité fuyante. Dans cette réflexion, j'emprunterai donc cette conception différentialiste du féminin pour aborder les imaginaires et poétiques d'énonciation rencontrés dans les pièces choisies. Je montrerai en quoi ce « féminin postféministe » se révèle ici éclairant, notamment pour l'analyse de la dynamique établie entre le discours dramatique et ses différentes poétiques énonciatives[12].

DOMINICK PARENTEAU-LEBEUF – PARCOURS DE L'IMAGINAIRE DU CREUX[13]

Dominick Parenteau-Lebeuf est une dramaturge québécoise qui a signé plus d'une vingtaine de pièces. Plusieurs de celles-ci ont été mises en scène au Québec comme à l'étranger, et certaines ont été traduites en allemand, en anglais, en espagnol, en bulgare et en italien. Figure importante de la dramaturgie actuelle, elle explore dans ses textes quelques motifs récurrents, parmi lesquels fait saillie un important questionnement à l'égard de l'identité féminine. Depuis sa toute première pièce publiée, *Poème pour une nuit d'anniversaire* (1997), l'auteure s'attache en effet à déployer des trajectoires identitaires de femmes, le plus souvent nouées au rapport à la mère et à l'héritage féministe. Dans *L'autoroute* (1999), *Dévoilement devant notaire* (2002), *Portrait chinois d'une imposteure* (2003), *La*

12. L'exploration de différentes poétiques d'énonciation et, plus largement, la recherche formelle participent, depuis ses tout débuts, de l'affirmation du théâtre des femmes. Cette quête esthétique est indissociable des discours portés par les œuvres (voir Desrochers, 2001). Or, cet aspect est souvent peu pris en compte par la recherche sur cette dramaturgie, laquelle privilégie généralement l'analyse historique ou sociocritique des pièces. Ces cadres théoriques sont certes pertinents, mais laissent quelque peu dans l'ombre les interactions entre les dimensions discursives et esthétiques rencontrées dans les textes. Ces relations, fluctuantes, entre le discours et ses poétiques énonciatives sont pourtant porteuses de signification. Elles constitueront l'objet central de la réflexion proposée ici.

13. Cette section reprend, et développe plus avant, des éléments de réflexion avancés dans ma thèse de doctorat portant sur les imaginaires du féminin chez Dominick Parenteau-Lebeuf (Cyr, 2012).

petite scrap (2005) et dans les quatre courtes pièces qui composent le recueil *Filles de guerres lasses* (2005), ce trajet passe par un double mouvement d'incorporation et de détachement de la mère – et de ses discours – en soi[14]. Or, chez elle, au-delà du contenu dialogique, les formes de l'énonciation érigent un imaginaire du féminin pluriel où les formes du débordement et de l'inassignable sont légion. J'aborderai ici ce dernier aspect – l'inassignable – en suivant le fil d'une construction récurrente chez l'auteure, soit l'imaginaire du creux qui, dans les textes, prend le plus souvent la forme d'un trou creusé dans le sol.

Chargé symboliquement, cet imaginaire du creux, qui renvoie au corps et à l'intériorité féminine, porte d'emblée les marques du féminin. C'est du moins l'hypothèse d'Annie Anzieu ([1989] 2004) qui, dans une réflexion trouvant écho chez Regard, se propose de penser la différence féminine hors des conceptualisations psychanalytiques strictement fondées sur le manque. Souhaitant « revenir sur l'épreuve féminine d'être pensée au négatif » (Anzieu, [1989] 2004 : 59), l'auteure développe, dans son ouvrage intitulé *La femme sans qualité,* une réflexion qui contre-interpelle, sans les rejeter complètement, les constructions discursives établies sur le manque, le négatif d'une présence. Outre la référence au célèbre roman de Musil, le titre du livre traduit le désir de l'auteure de « tirer hors de la conception masculine qui s'impose en général, une image plus réelle de la femme […] », soulignant combien il est ardu « de modifier tant soit peu une image de femme affublée de tous les attributs contestables que lui impose la conception masculine » ([1989] 2004 : xi), le premier de ces attributs étant ce « manque » faisant de la psyché féminine un « impossible à dire ». Déboulonnant cette « mascarade », l'auteure, tirant profit de son expérience professionnelle d'analyste mais aussi de son propre parcours intellectuel, affectif et corporel, montre que le féminin se dit, n'a de cesse de se dire, et qu'il s'affirme ailleurs que dans le trou, le gouffre du sens où trop souvent on le confine. Sa posture différentialiste s'appuie aussi, entre autres, sur les écrits de Luce Irigaray et d'Hélène Cixous.

Anzieu fait donc du creux un espace porteur de signification. Selon elle, il est possible de le concevoir comme un équivalent symbolique du phallus :

---

14. La pièce la plus récente de l'auteure, *La demoiselle en blanc* (2011), marque toutefois une rupture avec ce schéma fabulaire, troquant l'imaginaire de la filiation pour celui du rapport à l'Histoire.

> Un creux n'est ni un manque ni un vide. Un orifice n'est pas non plus un trou, un gouffre sans aboutissement. C'est une ouverture vers une profondeur délimitée par une enveloppe. Un lieu en soi, susceptible d'une activité propre et autonome […]. Dans le creux féminin excitable sourd l'inquiétante étrangeté, le non-visible, le secret – et parfois le reconnu. Le lieu de la différence et de la confusion réversibles. L'aboutissement du sens ([1989] 2004 : 41-42).

Bien sûr, au risque d'un certain essentialisme, Anzieu reconduit dans son discours un imaginaire de l'invisible et du mystérieux pour appréhender le féminin ; mais, chez elle, le concept se détache de l'idée du manque pour se poser en force agissante, génératrice de sens. Par exemple, liant les représentations internes du corps féminin à l'idée de creux, elle fait de cet espace un lieu symbolique de germination, qu'il se rattache à la procréation proprement dite ou qu'il conditionne toute conduite productive, notamment l'acte créateur, la peinture, l'écriture. Chez Dominick Parenteau-Lebeuf, cet imaginaire du creux, lié au maternel *et* à la création, apparaît pluriel. Observons ici quelques-unes de ses déclinaisons dans les pièces *Portrait chinois d'une imposteure, Dévoilement devant notaire* et *La petite scrap*.

PORTRAIT CHINOIS D'UNE IMPOSTEURE – LA VENUE À L'ÉCRITURE

Dans la pièce *Portrait chinois d'une imposteure,* l'imaginaire du creux est lié au rapport à l'écriture. La pièce comporte deux espaces dramatiques : un plateau de télévision, où la dramaturge Candice de LaFontaine-Rotonde subit une pénible interview, et les bureaux des Éditions du Miroir de l'âme qui désignent, en fait, l'intérieur de la tête de l'auteure. Ce dernier espace, où s'entremêlent le présent, le passé et des visions hallucinées, est habité par les trois muses de l'auteure : Doris, Milli et Nice[15]. Ces muses incarnent le perfectionnisme, le silence et

15. On peut remarquer, au passage, que les premières syllabes des prénoms des personnages (Doris, Milli, Nice) forment approximativement, quand on les juxtapose, le prénom Dominick. Cette désignation souligne la dimension autofictionnelle du texte, nouant le prénom de l'auteure à ces muses et à l'intériorisation de ce qu'elles représentent. Habitant la « tête » du personnage de l'auteure, elles participent de son identité en éclats et ne céderont leur place que lorsque surgira, dans ce même espace, un personnage nommé Dominick Parenteau-Lebeuf. Dans la pièce *Iris tient salon* ([2007] 2015), la dimension autofictionnelle s'affirme aussi à travers la désignation nominale : une femme prénommée Dominick éprouve des problèmes d'identité de genre, liés au C et au K terminaux de son nom. Elle et sa mère, Claudet, « ont des noms de filles qui font garçons pour se distinguer comme filles » ([2007] 2015 : 28). La chaîne est rompue par

l'obéissance. Leur apparition se rattache à une scène fondatrice dans le parcours d'écriture de Candice, au cours de laquelle celle-ci, à l'âge de cinq ans, offre symboliquement à sa mère son prénom, qu'elle vient d'écrire en lettres détachées. La naissance à l'écriture est liée à cette offrande à la mère et au commentaire de celle-ci : « Cinq ans et déjà lettrée ! Tu seras une grande auteure » (Parenteau-Lebeuf, 2003 : 13)[16]. Mi-prophétie, mi-injonction, ce commentaire oriente la trajectoire d'écriture de Candice. Dès lors, elle écrira « pour plaire à maman » (*PCI* : 66).

Or, à l'image de la trajectoire de certains personnages de filles étudiés par Lori Saint-Martin dans *Le nom de la mère* (1999), Candice cherche à maintenir en elle sa mère morte et ses aspirations[17], mais elle désire *aussi* faire véritablement sienne la pratique de l'écriture. Le personnage est saisi dans un instant de crise. Incapable de s'approprier son propre imaginaire, Candice fait irruption dans les bureaux des Éditions du Miroir de l'âme où elle cause un raffut de tous les diables. Dans un geste symbolique, elle se défait de l'emprise maternelle comme d'une partie d'un héritage littéraire dont le poids l'écrase. Elle met le feu aux pièces de Tchekhov, « ce Russe geignard » (*PCI* : 28), et à d'autres pièces qui occupent en elle trop de place. Puis, elle brûle ses propres œuvres avant de mêler leurs cendres à celles de sa mère décédée.

Comme le note Linda Burgoyne :

> Quand Candice veut mêler les cendres de sa mère à celles des œuvres – puisqu'il n'y a plus de bocal libre –, on comprend alors que le poids du passé, celui dont sont issus tous les chefs-d'œuvre du monde théâtral, celui qui dicte la voie, celui qui conditionne la création, est inextricablement lié aux attentes d'une mère exigeante envers sa fille : « Et qu'est-ce que tu nous ponds ? Un petit chef-d'œuvre de ton cru ? » (p. 31) L'introspection ne se fait pas, dès lors, que dans les souvenirs d'enfance et les remords vis-à-vis de la mère. Tous

---

Dominick, qui choisit de prénommer sa fille Iris, affirmant à celle-ci : « La fleur est peut-être du genre masculin […] mais l'humain est du genre féminin, comme toi » ([2007] 2015 : 28). Sans que toutes les pièces de l'auteure comportent un personnage prénommé Dominick, une attention particulière est accordée, dans chacune, à la désignation nominale et à ce qu'elle symbolise. Le prénom est souvent changeant et cette dimension mouvante participe de la traversée identitaire du personnage.

16. Les renvois à *Portrait chinois d'une imposteure* seront désormais indiqués par la mention *PCI*, suivie du numéro de la page.

17. Cet aspect est abordé en particulier dans les chapitres IV et VI de l'ouvrage de Saint-Martin (1999), respectivement consacrés à l'écriture de Gabrielle Roy et d'Anne Hébert.

> les acquis du passé sont également la cible d'un rejet (le passé est réduit en cendres, comme la mère), ce rejet constituant une espèce de passage obligé qui permettra l'émergence de la créatrice et l'épanouissement de l'être (2004 : 112)[18].

Par ailleurs, le mélange (imaginé) des cendres de la mère avec celles de ses propres textes peut aussi se lire comme un désir, maintenant que Candice a repris pleine possession de son espace mental, d'intérioriser *autrement* la figure maternelle, de la lier à un passé qui, bien que réduit en cendres, occupe une place importante en elle (le Colombarium, où reposent les « œuvres mortes », occupe un vaste espace des Éditions du Miroir de l'âme). La maintenant dans son espace intérieur, en faisant même un objet d'écriture (par la voie de la Survenante, alias Dominick Parenteau-Lebeuf[19]), Candice peut, à travers une pratique scripturale réinvestie, « se rattacher de nouveau à la mère sans se confondre avec elle » (Saint-Martin, 1999 : 134). Dès lors, par le biais de l'écriture, et à travers l'amorce du deuil véritable de la mère, le personnage peut tracer sa propre voie identitaire de même que son nouveau parcours d'auteure. Comme l'écrit Danielle Haase-Dubosc, dont les propos sont cités par Saint-Martin :

> La mère est inscrite dans la fille qui doit, en quelque sorte, défaire cette inscription première suffisamment pour être en mesure de se retrouver en dehors de la définition de soi donnée par la mère. Ayant défait ou au moins détendu le travail, il s'agira alors de le refaire, de renouer le fil, mais de le remonter autrement, de reconstituer l'inscription à sa façon et à partir de ses propres moyens (Haase-Dubosc, citée dans Saint-Martin, 1999 : 134).

Au terme de *Portrait chinois d'une imposteure*, dans le monologue final de la pièce, le personnage de Candice, se désignant comme auteure tout en évoquant la singularité de son imaginaire et de ses « créatures » (*PCI* : 70), réinvestit le discours maternel et, dans un même élan, s'en détache afin d'affirmer une nouvelle « défi-

---

18. On remarquera que l'affranchissement de la tradition théâtrale, largement masculine, est ici indissociable de la réduction en cendres de la figure maternelle, ce qui n'est pas le moindre des paradoxes.

19. À l'image de poupées gigognes, l'instance énonciatrice principale, Candice, est contenue dans un autre personnage, la Survenante, elle-même contenue dans une troisième instance, Dominick Parenteau-Lebeuf, une construction autofictionnelle. Convoquées à divers moments de la pièce, ces trois instances s'emboîtent et n'ont de cesse de brouiller les limites qui les séparent.

nition de soi » liée à la force et à l'unicité de son paysage intérieur. Ce faisant, c'est un mouvement d'incorporation/démarcation de la mère qui est mis en place :

> CANDICE — Chacun de nous a un mythe fondateur. Une histoire qui raconte la genèse de nos eaux et de nos mouvements, de nos glaciers et de nos volcans, de nos pierres et de nos strates, de notre progéniture aimante et iconoclaste. Une histoire qui raconte la formation de notre monde et de ses créatures. Car le monde n'est pas dehors, le monde est dedans. […] Nous passons notre vie à rêver […] et de temps à autre, nous nous réveillons et laissons le rêve agir sur nous. Et nous nous rendormons. Transformés. (Temps.) Je suis Candice de LaFontaine-Rotonde. Femme. Image. Personnage. Matrice à mythologie. Déesse. Démone. Auteure.
> (Noir final) (*PCI* : 70).

Or, si cette pleine accession à l'écriture passe par une réduction en cendres du passé, elle passe aussi par la reconfiguration d'un autre rapport à la filiation. Après l'incendie, Candice fait l'inventaire des nombreux petits pots qui contiennent des bouts de son imaginaire et elle évoque les fantasmes de dévoration de sa « progéniture » (ses trois muses et filles symboliques). Des fantasmes qui l'assaillent depuis la petite enfance : « LA SURVENANTE — […] Quand vous étiez vides, mes petits pots, j'avais si faim que je mangeais tout ce qui me tombait sous la dent. Si j'avais croisé un navet, je l'aurais avalé. Si j'avais croisé mes enfants (levant les yeux vers Milli et Nice), je les aurais croqués. (Les poursuivant). Miam ! Miam ! Miam ! » (*PCI* : 65). Après cet aveu, le désir d'incorporation de ses propres « enfants » se mue en rejet alors que Candice forme avec sa main un revolver virtuel et tue sa fille aînée, Doris. L'infanticide, ici, est bien sûr symbolique : le personnage ne supprime pas véritablement sa fille, mais une construction imaginaire, figure allégorique du perfectionnisme. Par ailleurs, ce meurtre de « l'enfant » – qui est en fait la suppression d'une part d'elle-même liée aux exigences maternelles – s'accompagne d'une nouvelle naissance. En effet, maintenues sous le sol, dans un creux obscur, les autres « filles » de l'auteure (Uranie, Calliope, Thalie, Polymnie) crient et frappent sur les parois de leur prison. Libérées par Candice, qui ouvre la trappe de la cave, elles peuvent dorénavant émerger à la surface et participer pleinement à une pratique renouvelée de l'écriture. De fait, il n'est pas anodin que ces « enfants » (re)mises au monde portent les noms des muses de la création. Auparavant inaccessible, l'espace du creux s'ouvre et libère les possibles d'une écriture réinvestie.

Ici, entre le fantasme et la mise en actes d'un infanticide symbolique suivi de la mise au jour des muses et d'une nouvelle naissance à soi, le personnage

de Candice occupe une position double. En effet, le lieu de l'énonciation se révèle mobile, endossant tantôt une parole filiale, tantôt une parole maternelle, et faisant alterner ou cohabiter, en chacun de ces espaces de parole, les images de la mort et celles de l'enfantement. Pour Candice (incarnation elle aussi « allégorique » de toute figure auctoriale), le réinvestissement de l'imaginaire et l'ancrage dans l'écriture ne peuvent se faire qu'au prix de cette inscription mouvante dans un espace énonciatif lui-même pluriel, impermanent.

DÉVOILEMENT DEVANT NOTAIRE – NAÎTRE À SOI-MÊME

Dans la pièce *Dévoilement devant notaire,* l'imaginaire du creux est aussi pluriel et lié à l'identification ambivalente avec la mère. La pièce met en scène une jeune femme, Irène-Iris, qui, après l'enterrement de sa mère, remet en question son rapport à celle-ci et à l'héritage féministe. À travers une série de monologues et d'échanges dialogiques avec son frère, Irène-Iris entame un double processus d'incorporation/désidentification d'avec la mère et son discours. Il est possible de lire dramatiquement cette recherche d'individuation différenciatrice à deux niveaux, soit à une échelle intime, relationnelle, et à une échelle plus grande, symbolique et idéologique. En effet, ici, le personnage de la mère représente à la fois un individu particulier et une sorte de construction allégorique représentant « le » discours féministe. Un discours que, dans le déroulement fabulaire, la fille n'a de cesse de revisiter, bousculer, déconstruire, et dont elle cherche à se détacher afin de pouvoir, un jour, construire et habiter le sien propre. Ces deux plans (intime et symbolique) sur lesquels s'établit la relation à la mère ne sont pas radicalement séparés, mais se recouvrent partiellement, s'entrelacent l'un l'autre tout au long de la pièce : le personnage maternel représente à la fois, ou en alternance, la mère et le discours féministe, ou, plutôt, une perception et une reconstruction particulière (et partielle), par la fille, de ce discours[20].

Désormais à l'étroit dans celui-ci, Irène-Iris attaque ses fondements. Dans la scène intitulée « À propos du féminisme et de la féminité », le personnage se lance dans une envolée où sont discernés des obstacles à l'affirmation de soi qui ne sont pas ceux que l'on croit :

> Prenons le premier exemple qui traîne : je ne peux pas rêver au prince charmant. Non. Ça fait loque, amibe, chiffe molle, midinette, Walt Disney… Je

20. Je précise que, bien qu'il existe plusieurs féminismes auxquels se rattachent des discours différents, cette distinction n'apparaît pas chez l'auteure, qui les fond en une seule entité.

> dois plutôt imaginer la fée Clochette, ses *combat boots* aux pieds, envoyant un coup de cap d'acier dans les couilles du vilain monsieur bien habillé qui, du haut de son cheval, véhicule des valeurs machistes à travers le royaume (Parenteau-Lebeuf, 2002 : 25)[21].

Revisitant les contes de son enfance réécrits par des auteures féministes et « réchauffés sauce idéologique et leurs petits légumes » (*DDN* : 25), Irène-Iris relève les discours qu'ils véhiculent comme la source de ses craintes et de son mal-être identitaire, corporel et sexuel. À propos de ces contes, le personnage affirme :

> Autant les ai-je aimés, autant aujourd'hui, les haïs-je […] Je les hais ! À force de se les faire raconter, même pas besoin d'avoir une imagination débridée pour en arriver à avoir peur. Peur de tout ce qui est qualifié de féminin. Et à force d'avoir peur, on se retrouve comme moi, le jour de l'enterrement de sa mère, à se demander : qu'est-ce qui est féminin, au juste ? Être féministe est-il féminin ? Le féminin est-il une maladie de laquelle il faut guérir ? Au bout du compte, être une femme ne serait-il pas plus embarrassant qu'autre chose ? De quoi ai-je vraiment peur ? (*DDN* : 25)

Or, si Irène-Iris n'hésite pas à critiquer les discours dans lesquels elle a grandi et qui ont forgé sa compréhension du monde, elle n'arrive pas, au début, à substituer à ceux-ci d'autres discours. Ainsi, aux gestes et aux prises de parole iconoclastes de la jeune femme, qui raille le discours féministe ou qui jette par la fenêtre la photographie de sa mère, ne répond d'abord qu'un immense questionnement qui touche à la fois l'être, de façon intime, et l'être-femme dans sa dimension collective. Tétanisée, perdue, n'osant agir ni avancer aucune réponse aux questions qui la tenaillent, Irène-Iris emprunte pour un temps la voie de l'échappatoire absurde, puis celle de la déréalisation.

Ce recours à cette poétique est récurrent chez l'auteure. La déréalisation désigne une forme énonciative participant de ce que Jean-Pierre Sarrazac décrit comme des « jeux de rêve », soit des procédés qui « morcellent, distordent, redistribuent sans relâche les éléments tirés de ce que nous sommes accoutumés d'appeler réalité » (2004 : 61). Ces procédés sont fréquents dans la dramaturgie contemporaine. Comme le précise Sarrazac, le « jeu de rêve » ne coïncide jamais tout à fait avec le rêve – il ne s'agit pas d'élaborer une pièce entière comme un

---

21. Les renvois à *Dévoilement devant notaire* seront désormais indiqués par la mention *DDN*, suivie du numéro de la page.

rêve – même si le rêve peut s'immiscer de façon ponctuelle dans le texte. Pour lui, à travers le « jeu de rêve », « la stratégie littéraire et théâtrale mise en œuvre est résolument celle de la vision oblique, du détour. L'onirique n'est convoqué que dans le but d'accuser la réalité, de la mieux circonscrire et de la percuter » (2004 : 59)[22]. Procédé marqué par le glissement, la polysémie et l'instabilité des représentations, le « jeu de rêve » est tissé d'inassignable et participe, dans *Dévoilement devant notaire,* de l'élaboration d'imaginaires du féminin fondés sur une « ambivalence organisatrice » (Heinich, 2003 : 21) qui refuse toute fixité.

Dans une scène empruntant la voie du « jeu de rêve », exhibant une pancarte ayant appartenu à sa mère mais où, désormais, on peut lire en lettres rouges « À BAS LES ISMES ET LES ITÉS ! VIVE LE CANCER DU SEIN ! LUI SEUL A LES IDÉES À LA BONNE PLACE ! » (*DDN* : 25), Irène-Iris manifeste en silence avant de s'abandonner à un étrange corps à corps avec le plancher de la maison, duquel naîtront diverses réminiscences hallucinées de même que la scène charnière de la « schizophrénie irène-irisienne ». Dans cette scène, le personnage se dédouble et s'entretient avec une part d'elle-même, la protagoniste de la boule d'angoisse qu'elle porte en elle et dont elle voudrait bien se défaire :

> RESPONSABLE — […] cessez de vouloir liquider votre Boule. C'est peine perdue, vous n'y arriverez pas. Elle fait partie de vous, croyez-moi.
>
> IRÈNE-IRIS — Tortionnaire ! Je vous ferai mentir. Je m'en débarrasserai.
>
> RESPONSABLE — Impossible. Mieux vaut vous y faire. Et l'aimer.
>
> IRÈNE-IRIS — Quoi ? L'aimer ? Vous êtes folle ?
>
> RESPONSABLE — Ça vous distinguerait de votre mère.
>
> (*L'espace d'un instant, Irène-Iris est silencieuse, tétanisée par son inconscient*)
>
> […]
>
> RESPONSABLE — Oubliez ça, Mlle Lamy. La femme moderne et sa Boule progresseront sans cesse, seront constamment renouvelées puisque, de mère en fille, les femmes en assumeront toujours la maternité.

22. J'ai abordé différents aspects de la dramaturgie de Dominick Parenteau-Lebeuf à travers l'angle du « jeu de rêve » dans un article du dossier « Paroles d'auteurs » de la revue *Jeu* (Cyr, 2006b). Lyne Hains (2010) a aussi adopté ce point de vue dans les pages de sa thèse qu'elle consacre à *Dévoilement devant notaire*.

IRÈNE-IRIS — Je hais le progrès. Je hais les « de mère en fille ». Je vous hais (*DDN*: 32-33)[23].

Ce n'est qu'après ces échappées, après avoir énoncé le rejet (provisoire) de toute filiation, qu'Irène-Iris pourra enfin accéder à elle-même, s'engageant dans un trajet marqué par une ambivalence reconnue, acceptée, nécessaire à la construction de soi. Par le biais de visions hallucinées, mais aussi par celui de réminiscences et d'adresses à la mère morte, Irène-Iris acceptera plus tard en elle la persistance de l'héritage féministe tout en s'autorisant à se défaire d'une partie du discours de sa mère qui a « tant dit de mots empruntés qu'[elle] ne reconnaît plus les [s]iens » (*DDN*: 57). Aussi peut-elle désormais s'engager pleinement sur les voies de la (re)construction identitaire. « J'arrive à moi, j'arrive à moi » (*DDN*: 58), murmure en effet Irène-Iris à la fin de la pièce.

Formellement, cette ambivalence trouve un écho dans certaines images de la pièce, notamment dans l'imaginaire du creux. Celui-ci se révèle double. Évoqué par la fosse creusée dans le sol, il est d'abord lié à la mort de la mère. Convoqué à plusieurs reprises dans le discours d'Irène-Iris, ce creux mortifère est celui qui contient la dépouille de la mère décédée, et ses discours avec elle. Car ici, enterrer la mère, c'est aussi enfouir ses discours et tout ce qui s'y rattache. La tante d'Irène-Iris l'apprend d'ailleurs à ses dépens alors que, reconduisant quelque parole de la mère, elle se fait pousser dans la fosse par Irène-Iris. Cet espace apparaît donc comme le lieu de l'enfouissement des corps, certes, mais aussi des discours et de ceux qui les portent.

Or, à cet espace mortifère s'oppose dans la pièce un autre creux, porteur de vie. Semblable à la trappe dans *Portrait chinois d'une imposteure,* un espace est creusé sous le plancher de la maison d'Irène-Iris. Comme dans la pièce précédente, cet espace est lié aux possibles de la création. Dans une scène marquée par la déréalisation, la jeune femme s'engage dans un dialogue halluciné avec ce plancher puis, délirante, s'en prend à lui avec une hache. À l'issue du « combat », elle découvre un matériel de peintre dans les entrailles de la maison : toiles,

23. Il y a dans ce passage un écho, évident, avec la pièce *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine* (Gagnon, Laprade, Lecavalier et Pelletier, 1979). Or, alors que, dans cette pièce phare du théâtre des femmes, la « boule », représentée sur scène par un amas de chiffons, est progressivement détruite pour laisser émerger une nouvelle figure de femme, celle qu'on retrouve dans *Dévoilement devant notaire* est intériorisée et résiste à toute velléité de destruction.

pinceaux, tubes de couleur. Niché dans ce creux obscur, ce matériel[24], déterré par Irène-Iris qui s'en empare timidement, engage le personnage sur les voies de la réminiscence tout en le projetant vers l'avenir, loin de la mort, tendu vers un tableau neuf et ses couleurs à naître. Mobile et changeant, l'imaginaire du creux fait ici écho à l'espace énonciatif de la pièce. Un espace pluriel, qui admet la cohabitation des contraires et où peut s'ériger « dans le jeu complexe des figures de l'instabilité et de l'impureté […] une différence autre » (Regard, 2002 : 83).

LA PETITE SCRAP – RUPTURES ET CONTINUITÉS

L'ambivalence se trouve également au cœur de *La petite scrap* (2005), se déclinant notamment à travers les imaginaires de la filiation qui sont mis en place. La pièce, qui s'articule autour « de l'innocence perdue, de l'enfance trahie de trois jeunes perçus comme les victimes de leur famille, de la société » (Jarque, 2005 : 36), déploie les parcours identitaires et rédempteurs de Jacob, Ludo et Minnie, à la fois martyrs et bourreaux, infanticides en quête de réparation. Si chaque personnage suit une trajectoire particulière, croisant celle des uns et des autres, c'est la dynamique instaurée entre la jeune Marguerite[25] et sa mère, Blanche, qui se trouve au centre de la pièce. L'auteure convoque à nouveau l'imaginaire du creux, ce dernier évoquant ici une tension permanente entre l'engloutissement et la perte. Dans un monologue qui relève encore une fois de la vision hallucinée, une forme de « jeu de rêve » permettant à la réalité de mieux surgir, Blanche évoque son désir – irréalisable – d'engloutir sa fille en elle, de se fondre à elle, corps et identités fusionnés, indistinctement.

Dans une envolée monologique intitulée « Martyre de Blanche sur la pelouse parfaite et parabole de l'enfant enfouie » (Parenteau-Lebeuf, 2015b : 52)[26] s'énonce le fantasme. Commençant de façon réaliste, en décrivant une fête don-

24. Il est intéressant de remarquer que les mots « matière » et « maternel » sont liés étymologiquement et symboliquement. Ne pourrait-on pas lire la découverte du creux et de son contenu comme une sorte de retour à un féminin archaïque, plus mobile que les habituelles constructions discursives maternelles, patriarcales ou rigidement féministes ? Cette interprétation est tentante, mais se heurte à un paradoxe certain puisque le matériel artistique se rattache, dans la pièce, à la figure du père disparu.

25. Dans la pièce, Marguerite se fait appeler Minnie, un diminutif qui participe de la réduction symbolique du personnage, maintenu dans une enfance prolongée et dans un état général d'impuissance.

26. Les renvois à *La petite scrap* seront désormais indiqués par la mention *LPS*, suivie du numéro de la page.

née pour les cinquante-trois ans de Blanche sur la pelouse de la bibliothèque universitaire où celle-ci travaille, le récit bascule abruptement du côté de la vision hallucinée lorsque le personnage, étendu « sur un lit de jaunes, comme dans les magazines pornographiques » (*LPS* : 52), évoque sa soudaine nudité et son attirance irrépressible pour la pelouse. Déployant son récit à la troisième personne du singulier et, ce faisant, installant une nouvelle distance avec la réalité, Blanche raconte son fantasme d'éternelle possession de sa fille :

> BLANCHE — Couchée dans l'herbe verte, ventre, sexe, face contre terre, elle ne souhaite qu'une chose : s'enfoncer dans ce gazon si doux. Pourquoi ? Qu'y a-t-il dessous ? Oh oui ! C'est elle. Sa fille chérie. Sa fille qu'elle aime d'un amour dévorant, sensuel, d'un amour vorace, cruel. Son enfant chérie est là, sous cette pelouse, couchée sur le dos, face à elle. Blanche voudrait tant excaver, la rejoindre, l'étreindre jusqu'à devenir elle, mais si elle s'échappait avant que ses bras maternels n'en aient fait le tour ? À l'époque où sa fille l'aimait tant, l'aimait de cet amour « incestuel » si délicieux, Blanche l'a enterrée vivante pour la garder tout à elle, et l'enfant s'est abandonnée au désir de sa mère, trop heureuse de lui plaire. Avec les années, la fille s'est enfouie plus profondément, la terre s'est épaissie entre elles, et Blanche a perdu sa trace […] Tout à coup, il n'y a plus ni collègues, ni bibliothèque, ni garden-party, il n'y a que Blanche qui hurle sur la pelouse parfaite sa rage d'être aux prises avec le pire des amours martyres : celui d'une mère pour sa fille, un amour interdit (*LPS* : 53).

Dans le récit de ce fantasme qui vire au cauchemar, le creux dans le sol revêt d'abord la fonction symbolique d'un écrin où Blanche dépose ce qu'elle a de plus précieux : Minnie. Or, alors que s'épaissit la terre, le creux, à l'instar de la fosse dans *Dévoilement devant notaire* et du trou dans le plancher dans cette même pièce et dans *Portrait chinois d'une imposteure,* se fait prison. Dans ce ventre maternel symbolique, « l'enfant enfouie » étouffe et cherche à s'échapper : « sous le sol, [elle] se déplace et Blanche ne sait jamais où elle surgira » (*LPS* : 53). D'immobile et de confiné, l'imaginaire du féminin se transforme, se fait fuyant, se construit en parcours vers l'émancipation. Ce faisant, les images de la vision hallucinée agissent comme un doublon de la « réalité », faisant miroiter d'une lumière plus vive le difficile parcours libérateur de Minnie, de même que la chute et la dissolution du pouvoir de Blanche. Pour celle-ci, le creux dans le sol est désormais un tombeau, ventre maternel qui, au jour de son cinquante-troisième anniversaire de naissance, se trouve déserté, voire fermé, inaccessible, et scellant par sa vacuité la fin définitive de sa relation fusionnelle avec son enfant. Porteur d'une symbolique plurivalente – le coffre aux trésors, la fuite, le tombeau –,

l'imaginaire du creux féminin, par le truchement du fantasme halluciné, se fait ici véhicule privilégié pour le ressassement du motif obsessionnel d'une relation mère-fille fondée sur l'image de la dyade symbiotique.

Par ailleurs, si cette dyade apparaît fissurée dans le monologue de Blanche, elle se trouvera définitivement brisée dans une scène subséquente, par la parole de Minnie, cette fois. Un peu plus tôt dans la pièce, surprenant les ébats de sa mère et de son amoureux, Minnie, enceinte, avait disparu pendant de longs mois avant de revenir le ventre vide. À ses parents, elle avait expliqué laconiquement qu'elle avait « perdu » l'enfant. Or, alors que l'histoire semble se répéter cycliquement – Blanche réitère ses tentatives d'emprise sur sa fille et tente de séduire le nouvel ami de celle-ci –, le silence sur la mort de l'enfant devient intenable. Ainsi, vers la fin de la pièce, Minnie, dévorée de haine – « j'ai tant de haine, confie-t-elle à son père, ma haine est de la chaux vive, ma haine consume tout » (*LPS* : 55) –, révèle enfin les circonstances de la disparition de son enfant. Devant sa mère, murmurante, elle fait le récit de son infanticide :

> MINNIE — Tuer un bébé est plus simple que d'en avoir un. Tuer un bébé n'exige pas de père. Tuer un bébé exige une vision. J'ai vu ce que mes yeux ne devaient pas voir. J'ai pris ma décision […] Pendant deux mois, j'ai sillonné des paysages stériles. La nuit, je rêvais de toi. À la fin du printemps, j'ai abouti à un motel près d'un parc d'attractions. Avec une grande roue et des stands de tir. Debout dans le parking, j'ai eu une vision. La grande roue était pleine de pères et de mères avec leurs bébés dans les bras. Mais le manège tournait si vite que les bébés leur échappaient et tombaient dans le vide. Des mariées au ventre plat couraient dessous et tentaient de les attraper. En vain (*LPS* : 66).

Après la narration de cette vision hallucinée, laquelle suggère déjà un dérèglement dans le cycle de la filiation (une grande roue affolée, des bébés violemment éjectés du manège), suit le récit bref, abrasif, de la naissance/mort de l'enfant de Minnie, dans une chambre du motel adjacent au parc d'attractions :

> MINNIE — Au bout de trois jours et trois nuits, j'ai accouché d'une fillette minuscule. Dont je n'ai pas regardé le visage. Avant qu'elle ne pousse son premier cri, je l'ai mise sur le ventre et j'ai enfoncé sa tête dans l'oreiller. C'était si facile… Si facile… (Temps) J'ai couché son petit corps bleu sur un lit de draps souillés que j'ai fait au fond de mon panier, et je suis allée faire un tour de grande roue avec elle. À un moment, on s'est retrouvées immobilisées tout en haut. On avait une vue splendide sur la vie devant nous. Je me suis penchée vers mon panier et je lui ai dit : « Tu vois le train là-bas, petite ? Pendant que tu

> voyageras vers les limbes, je sauterai dedans et retournerai chez moi. Je veux voir disparaître le corps de ma mère quand je lui parlerai de toi» (*LPS*: 66).

Puissamment dissolvante, la divulgation de l'infanticide fait effectivement disparaître Blanche, écrasée par le poids du récit, payant par corps le prix d'avoir séduit l'amoureux de sa fille et de s'être substituée à celle-ci dans une étreinte. Vision horrifique, fondatrice, reprise en de multiples variantes, l'étreinte interdite – souvent incestueuse – se révèle le point de départ et d'arrivée de la fable. À cette étreinte, ainsi qu'à toutes ses déclinaisons, se rattache aussi son envers, soit la séparation radicale des êtres, surtout la brisure de la dyade mère-fille, et la mise à mort, par le biais de l'infanticide, du cycle de la filiation qui, telle la grande roue immobilisée dans les airs, demeure suspendu, figé.

Or, ironiquement, cherchant à travers l'infanticide à se libérer de l'emprise maternelle et à s'émanciper, Minnie s'inscrit aussi dans une douloureuse répétitivité du féminin. En effet, né de la répétition sans fin de l'emprise maternelle, l'infanticide éradique tout rapport à la lignée en même temps que, paradoxalement, il réitère sur un mode extrême les violences de la mère faites à la fille. Comme l'écrit Lori Saint-Martin:

> Supprimer la fille permet à une mère de se venger de ses blessures narcissiques sur une plus petite et plus faible que soi. Mais l'infanticide signifie aussi la fin d'une lignée féminine, la fin d'un espoir de recommencement qu'incarnait la petite réplique d'elle-même. Tout comme la fille matricide, la mère infanticide obéit à une pulsion suicidaire (1999: 90).

Une telle «pulsion suicidaire» anime peut-être l'infanticide de Minnie, mais celui-ci, dans la pièce, est surtout noué au «matricide symbolique[27]» où, par la parole, il s'agit (ici) de se détacher de la mère tout en lui portant violemment atteinte, moralement, voire physiquement : «Je veux voir disparaître le corps de ma mère quand je lui parlerai de toi», murmure ainsi Minnie à l'enfant qu'elle vient d'étouffer (*LPS*: 66). Ici, tuer la fille, c'est tuer la mère. Le geste destructeur est donc double, tout comme le lieu de l'énonciation : en effet, en alternance, voire simultanément, Minnie endosse dans *La petite scrap* une parole filiale et une parole maternelle. Cette posture étonne, tant l'occurrence d'un

27. S'il ne s'actualise pas à travers un meurtre avéré, le matricide symbolique emprunte tout de même diverses voies destructives pour « exprimer une négation totale de la mère : rejet définitif de son mode de vie, choix d'une autre figure pour la remplacer, neutralisation de son influence et de son pouvoir » (Saint-Martin, 1999 : 51).

tel double espace énonciatif (et identitaire), dans la fiction au féminin, est rare. De fait, comme le souligne Saint-Martin, les œuvres qui explorent le bris de la filiation ne mettent généralement en scène qu'un seul motif destructeur (le matricide ou l'infanticide), lequel se rattache à une seule instance énonciative (la fille ou la mère) qui surdéterminera le point de vue proposé :

> En effet, tout est question de point de vue. On constate, fait capital, une coïncidence entre le point de vue narratif et la cible de la violence. Là où le texte met en scène le point de vue de l'enfant […], on aboutit à un matricide réel ou symbolique ; inversement, lorsque le texte privilégie le point de vue de la mère […], c'est la mort de l'enfant, de la fille, qui en résulte. Comme si chacune se disait : c'est elle ou moi, faisant disparaître l'autre en légitime défense. Les affects négatifs – la méfiance, l'amour-haine, la peur et l'incommunicabilité – rendent impossibles le dialogue entre égaux, la réciprocité, la reconnaissance de l'autre qui sont les fondements de toute relation pleinement humaine. Or, sans cette reconnaissance, sans cette réciprocité, sans ce dialogue, c'est la mort qui advient. Raté, le rapport mère-enfant tue (Saint-Martin, 1999 : 52-53).

Dans *La petite scrap,* ce rapport mère-enfant mortifère s'opère donc à double niveau chez Minnie : si le point de vue proposé est essentiellement celui de la fille « incestuée », il bascule, le temps d'une analepse où se déroule la narration du meurtre du bébé, pour devenir celui d'une mère. Or simultanément, par la parole, ce récit de l'infanticide (fait à sa mère) rétablit Minnie en position filiale et s'érige comme l'instrument du matricide, de la mise à mort symbolique de Blanche. Ainsi, le lieu de l'énonciation se révèle-t-il ici mobile et pluriel : habité par une parole tantôt filiale, tantôt maternelle, tantôt amalgame des deux, il se fait l'espace dévasté d'une constante reconfiguration identitaire dont le seul invariant semble être la destruction. Aussi, arrivant au terme de la pièce, ayant supprimé toute forme d'ascendance comme de descendance filiale, Minnie se pose comme un petit paysage ravagé, stérile ; elle apparaît coupée d'elle-même comme de ceux qui tentent d'établir ou de rétablir avec elle un lien affectif. Bien que la ruine soit immense, un réinvestissement de l'amour (différent, réinventé) demeure pourtant la seule possibilité rédemptrice. Car c'est bien d'amour qu'il s'agit. En effet,

> [l]a haine et la pulsion meurtrière ne sont que le versant sombre d'un amour sans nom. Tant les textes du matricide que ceux de l'infanticide nous entretiennent d'une histoire d'amour qui a mal tourné, d'une immense soif de tendresse qui s'est muée, faute de pouvoir se dire, en désir de meurtre. Aussi terribles qu'ils soient, ils sont donc porteurs d'un espoir de réconciliation,

espoir de retrouvailles, espoir d'une rencontre enfin à venir entre les deux femmes, la petite et la grande (Saint-Martin, 1999 : 118).

Dans la dernière scène de *La petite scrap,* un tel espoir de réconciliation, fragile, est suggéré par la révélation de la nouvelle grossesse de Minnie. En effet, la jeune femme porte l'enfant de Ludo, lequel, ayant accompli sa propre traversée rédemptrice et se montrant confiant en l'avenir, lui permet « d'aimer à nouveau et de renaître » (Jarque, 2005 : 39). L'histoire ne dit pas si l'enfant qu'attend Minnie est une petite fille mais, alors qu'elle caresse son ventre en affirmant « Il sera si doux d'aimer… » (*LPS* : 68), il est à tout le moins loisible de supposer que la jeune femme, désormais libérée de ses anciennes entraves et réactivant le cycle de la filiation, réinvestisse harmonieusement ses diverses constructions identitaires – amoureuse, maternelle, filiale.

LUMIÈRES, LUMIÈRES, LUMIÈRES – UN FÉMININ MOBILE ET AMBIVALENT

La pluralité et l'ambivalence énonciative à l'égard des imaginaires du féminin et du maternel se révèlent aussi marquées dans l'écriture d'Evelyne de la Chenelière. Auteure et comédienne reconnue au Québec comme à l'étranger, celle-ci a signé une vingtaine de pièces, traduites en plusieurs langues. Dès l'écriture de son premier texte de théâtre, *Des fraises en janvier* (1999), elle s'attache à observer les désarrois affectifs qui caractérisent notre « ère du désir et de la séduction[28] ». Adoptant un ton où, souvent, s'entremêlent gravité et désinvolture, plusieurs pièces, telles *Désordre public* (2006) ou *L'imposture* (2009), mettent au jour les conséquences que peut entraîner le besoin impérieux d'être aimé. Dans ces textes, même les enfants n'y échappent pas et se révèlent très vite conscients des impératifs de la séduction, tous occupés qu'ils sont à tenter d'éblouir leurs parents, tels le petit Emmanuel de *Nicht retour, mademoiselle* (2006), les adolescents impétueux du *Plan américain* (2010) ou la fillette anonyme de *Septembre* (2015) qui, répétant à l'infini le mot « maman », « attend d'être sauvée » (de la Chenelière, 2015b : 56) ou, du moins, d'être entendue, et que sa valeur soit reconnue par sa mère.

Par ailleurs, si la parole filiale occupe une place importante chez de la Chenelière, ses pièces convoquent aussi diverses voix de mères. De façon moins

28. Evelyne de la Chenelière, propos recueillis par Catherine Cyr (2009).

systématique que chez Parenteau-Lebeuf s'exprime en effet, dans certaines œuvres de l'auteure, un questionnement relatif à l'identité de femme, noué, le plus souvent, à une réflexion sur la cohabitation – ou la friction – entre les identités de mère et d'artiste. Ce motif apparaît, de façon ludique, dans la pièce *Le plan américain* (2010), que l'auteure signe avec Daniel Brière, et qui met en place une fissure, chez un personnage féminin, entre ses identités de femme, d'artiste et de mère, violemment incompatibles. On le retrouve aussi, sur un mode plus sérieux, dans *Henri & Margaux* (2003), une pièce autofictionnelle elle aussi écrite en collaboration avec Brière[29], où la protagoniste féminine, alter ego de l'auteure, exprime à l'autre son désarroi face à ce qu'elle décrit comme son impossibilité à être une bonne mère :

> MARGAUX — […] [M]oi je suis une mauvaise mère, et je fais vraiment de mon mieux je te jure, mais l'ennui c'est que ça sert à rien de faire de son mieux. Tu aurais dû savoir […] Tu aurais dû savoir que j'avais pas la constitution d'une mère de famille ! Je suis pas bonne pour protéger je n'ai aucun sens de l'autre, ni empathie, ni rien, pas de ludisme, pas de psychologie de l'enfant, aucune créativité dans les desserts ! (129-130).

Or, l'identité maternelle, même si elle est cause de mal-être et d'angoisse, est paradoxalement structurante pour le personnage. Aussi, lorsque cette identité se trouve érodée par le cours du temps, que les enfants grandissants changent le regard posé sur la mère et s'éloignent d'elle, une douleur inattendue apparaît, réhabilitant chez Margaux, au moment même de sa perte, l'importance du rôle maternel. Une ambivalence semblable à l'égard de ce rôle est exprimée par le personnage central de *L'imposture* (2009), Ève, une romancière qui conjugue avec difficulté ses identités d'écrivaine et de mère, la seconde étant perçue comme une entrave au plein épanouissement de la première. Dans la pièce, un tiraillement est formulé entre le rejet des enfants – Ève avoue, sans hésitation, regretter de les avoir mis au monde – et une fusion avec l'un d'eux, Léo, à qui elle offre de se

29. Au début des années 2000, Evelyne de la Chenelière a pris part, en tant que comédienne, à plusieurs des créations du Nouveau Théâtre Expérimental. Sa rencontre avec le metteur en scène Jean-Pierre Ronfard, et avec son approche créatrice à la fois rigoureuse et ludique, se révèle déterminante. Elle y fait aussi la rencontre de Daniel Brière, avec lequel elle coécrit des pièces fondées sur une exploration formelle précise, notamment : l'autofiction, pour *Henri & Margaux* (2003) ; l'écriture inspirée du montage cinématographique, pour *Le plan américain* (2010) ; la création intergénérationnelle, pour *Nicht retour, mademoiselle* (2006), qui a été élaborée avec leurs quatre enfants. Brière a aussi mis en scène deux pièces monologuées écrites par l'auteure : *Bashir Lazar* (2011) et *Septembre* (2015).

faire passer pour l'auteur de son dernier roman. La supercherie (l'*imposture* du titre) permet ici l'amalgame complexe des identités et des fonctions maternelles et créatrices dans un même espace énonciatif, mais diffracté en plusieurs voix : Ève, Léo et le roman[30]. Ce dernier, espace d'énonciation fluctuant, est habité par des faisceaux de discours divergents mettant en doute la réalité, et se révèle, ce faisant, traversé d'indécidable.

Par ailleurs, c'est avec la pièce *Lumières, lumières, lumières* (2015) qu'Evelyne de la Chenelière fait de l'ambivalence la dimension véritablement centrale du discours dramatique et de ses poétiques d'énonciation. J'aborderai, pour clore la réflexion proposée ici, quelques manifestations discursives et formelles de cette ambivalence qui, comme chez Parenteau-Lebeuf, se pose comme le principe organisateur de l'ensemble des imaginaires du féminin rencontrés dans le texte. Inspirée du roman *Vers le phare* de Virginia Woolf ([1927] 2006), la pièce se concentre autour d'une tension entre deux personnages féminins : Mme Ramsay et Lily Briscoe[31]. À travers ces deux personnages, ce sont deux constructions du féminin, en apparence opposées, qui se donnent à entendre. Mme Ramsay déploie une parole qui reconduit le discours de la féminité. Mère de huit enfants, elle construit son identité autour de sa famille et n'admet pas qu'une femme puisse ne pas désirer d'enfants. À Lily, qui ose l'affirmer, elle oppose un argumentaire essentialiste : « "Vous faites la fière mais je sais que, au fond de vous, vous avez ce désir d'enfant. Vous êtes une femme, vous désirez des enfants. C'est dans notre nature, c'est comme ça" » (de la Chenelière, 2015a : 14)[32]. Le discours de Mme Ramsay reconduit aussi l'imaginaire de la femme adjuvante, celle qui sauve « les hommes en manque d'attention et de reconnaissance » (*LLL* : 21). Ainsi, à la table, parmi les convives, Mme Ramsay étincelle, mais elle est tenue hors du discours des hommes sur la philosophie, l'art et la littérature. Elle affirme : « Je me serai sentie extérieure à tout ça [...] tout en sachant que mon rôle était précisément d'unifier, de fondre, de créer la beauté autour de cette longue

30. Le roman figure dans la liste des personnages et se pose comme instance énonciatrice à part entière.

31. Le roman woolfien mêle narration hétérodiégétique et homodiégétique. À travers le procédé narratif du « flux de conscience », les points de vue de différents personnages, notamment celui du petit James, le plus jeune enfant de Mme Ramsay, sont convoqués. Dans son adaptation, Evelyne de la Chenelière ne conserve, pour sa part, que deux instances énonciatrices.

32. Les renvois à *Lumières, lumières, lumières* seront désormais indiqués par la mention *LLL,* suivie du numéro de la page.

table, d'inverser le courant de dissolution qui rend les objets et les gens seuls et inutiles et laids» (*LLL*: 21).

Une même quête de beauté anime Lily, mais laquelle passe par la création artistique. Tendu vers l'émancipation, son discours se détache de celui de Mme Ramsay. Au désir d'enfant et à la posture subalterne, Lily oppose l'élan créateur et l'affirmation de soi comme artiste. À propos de la disposition des éléments sur sa toile, elle affirme: «Il faudra que je déplace l'arbre vers le centre du tableau» (*LLL*: 25). Un énoncé qui s'attache aussi à son statut de femme et à la position qu'elle occupe dans l'espace social. Une position changeante, où la passivité cède à l'agentivité: Lily cherche à fabriquer le réel plutôt qu'à l'accepter. «J'aurai pensé qu'il suffit d'inventer sa propre vue pour voir autrement» (*LLL*: 24), dira-t-elle.

Par ailleurs, les deux instances énonciatives de *Lumières, lumières, lumières* ne sont pas aussi séparées qu'elles le paraissent. En effet, leurs constructions discursives migrent parfois, passant d'une locutrice à l'autre. Leurs énoncés, qui oscillent entre monologue intérieur et adresse directe, sont tissés de contradictions. Ils absorbent et portent, pour un temps, la parole de l'autre. Cette dynamique est surtout lisible chez Lily, dont le discours alterne sans cesse entre le rejet violent de la posture de Mme Ramsay et l'adhésion à celle-ci, en particulier dans les scènes où elle adopte les masques de la féminité pour se conformer aux attentes de cette «mère patriarcale» que représente Mme Ramsay. Ainsi, au cours du repas, c'est Lily qui vole au secours de M. Ramsay en flattant son désir «d'être regardé, de réclamer l'exception et la distinction» (*LLL*: 23). Or, elle le fait en trahissant l'injonction silencieuse de Mme Ramsay et en s'aventurant sur le terrain défendu de la discussion sur l'art et la littérature.

Aussi, tout au long de la pièce, Lily se montre-t-elle ambivalente à l'égard de Mme Ramsay et de ce qu'elle représente. Fasciné par elle, le personnage se laisse parfois transpercer par son image et son discours: dans la deuxième partie de la pièce, Lily apparaît vêtue de la même robe que Mme Ramsay, elle reprend ses mots et même ses pensées secrètes qui, par vagues, déferlent à travers elle. Par ailleurs, si Lily admet le discours de l'autre dans son espace énonciatif, elle cherche aussi à le détruire. Une destruction qui passe par la mise à mal fantasmatique de son corps:

> «Elle a peut-être raison. [Mais] en attendant, je la défais. Dans ma tête je la défais. Je défais ses cheveux. Je défais son maquillage. Je défais sa bouche. Je lui arrache les dents. Avec mes dents j'entaille ses lèvres. Je l'épluche de toute

> sa peau. Je casse ses os et je l'ouvre comme un oursin. Je touche son cœur et du bout des doigts je l'arrête de battre» (*LLL*: 25).

Cette mise à mort symbolique trouve son actualisation dans la dernière partie de la pièce, alors que Mme Ramsay s'avance dans l'océan et se noie, les poches remplies de galets[33]. Or, cette suppression du personnage, et de ce qu'il incarne, est ancrée dans l'irrésolution. En effet, alors que la première partie de *Lumières, lumières, lumières* est écrite au présent de l'indicatif, et que la deuxième partie est rédigée au futur antérieur, la troisième et dernière partie se déploie au conditionnel. Dès lors, tout ce qui s'y affirme est tissé d'incertitude. Les discours, déjà fluides et changeants, s'énoncent en pointillé, dans le tremblement des possibles. Et même les personnages – Lily et une Mme Ramsay spectrale – commentent cette énonciation particulière. Lily affirme: «Le mode conditionnel. C'est moins compromettant. C'est le potentiel, l'hypothétique. Ça *pourrait* être vrai, mais ça *pourrait* ne pas l'être» (*LLL*: 29).

Dans cet espace-temps incertain, où «Mme Ramsay *serait* morte» (*LLL*: 28, je souligne), continuent donc de cohabiter, dans l'énonciation, différentes constructions du féminin qui, dans leur mouvance, se séparent et tout à la fois s'entrelacent. Ici réside, dans l'espace de l'écriture, cette *im-posture* du féminin. Une *im-posture* qui, pour le dire avec les mots de Regard, opère le féminin, le «produit comme effet disjonctif ou déplacement incessant du même et de l'autre, en rupture avec tout dualisme» (2002: 10).

* * *

Dans les quatre pièces abordées, l'ambivalence discursive se pose comme le noyau structurant de l'écriture du féminin. L'espace énonciatif déployé est pluriel et admet la cohabitation des contraires. Chez Parenteau-Lebeuf, le discours s'affirme notamment dans l'écartèlement entre l'expression d'un antiféminisme apparent et la permanence en soi, et presque malgré soi, de l'idéologie féministe, laquelle s'exprime à travers une poursuite incessante de l'affirmation de soi comme sujet (*Dévoilement devant notaire*). Une affirmation qui, comme

---

33. Dans le roman de Virginia Woolf ([1927] 2006), les circonstances entourant la mort de Mme Ramsay demeurent opaques. Alors que ce personnage occupe une place centrale dans la première partie du récit, sa fin est expédiée rapidement et laconiquement dans la partie suivante, et entre parenthèses, qui plus est. L'ignoble de cette «mort entre parenthèses» était d'ailleurs énoncé par Mme Ramsay elle-même dans une version antérieure, et non publiée, de la pièce.

dans les pièces explorant le rapport fusionnel à la mère de même que son envers, le matricide symbolique (*Portrait chinois d'une imposteure, La petite scrap*), se manifeste dans un double mouvement d'intériorisation et de désidentification d'avec la figure maternelle et ce qu'elle recouvre symboliquement, soit le discours féministe. Tour à tour ou simultanément intégré, rejeté, réinventé, ce discours n'a de cesse de s'ériger, pour la fille – pour toutes les filles imaginées par l'auteure –, comme matière d'identité. Une matière à géométrie variable, fluctuante, tissée d'indécidabilité. Chez de la Chenelière, l'ambivalence agit aussi comme principe organisateur du discours dramatique et de ses formes énonciatives. *Lumières, lumières, lumières* s'érige dans l'hybridité, la contradiction, le décalage et l'alternance des imaginaires du féminin et du maternel. La pièce, à l'image des œuvres de fiction abordées par Heinich dans *Les ambivalences de l'émancipation féminine* (2003), met en place la fluidité et l'impermanence des postures identitaires. Elle se trame dans l'hétérogénéité et la dynamique oscillante des images et des discours, échappant ce faisant au rabattement sur la logique pluriséculaire – et contraignante – de la non-contradiction discursive. Cette écriture est proche de la notion de « pensée métisse », élaborée par François Laplantine (2001), pour qui l'ambivalence est avant tout une oscillation organisatrice : on la reconnaît « dans un mouvement de tension, de vibration, d'oscillation, qui se manifeste à travers des formes provisoires pouvant se réorganiser de manières qui ne sont pas totalement aléatoires sans pour autant être déterminées [...]. Elle s'oppose à ou plus exactement suspend ce qui identifie totalement, fixe, stabilise, résout » (Laplantine et Nouss, 2001 : 229).

Loin, donc, d'être une marque d'incohérence, cette *im-posture* du féminin, lisible à divers degrés chez Dominick Parenteau-Lebeuf et Evelyne de la Chenelière, invite à une saisie du sens plurivoque. Elle fait de l'indétermination et de la mouvance des postures énonciatives un principe organisateur non seulement du texte, mais aussi de la lecture des imaginaires qu'il convoque. Celle-ci, pour peu qu'on y consente, se profile alors hors de tout déterminisme, dans cet espace inassignable, « illimité et sans bords », qui balaie les certitudes et « affole les fixations du symbolique » (Regard, 2002 : 124).

BIBLIOGRAPHIE

Anzieu, Annie ([1989] 2004), *La femme sans qualité,* Paris, Dunod.

Beger, Nicole J. (1997), *Present Theories, Past Realities : Feminist Historiography Meets « Poststructuralisms »,* Francfort, Viademica.

Brossard, Nicole (1977), *L'amèr ou Le chapitre effrité,* Montréal, Quinze.

Brossard, Nicole (1985), *La lettre aérienne,* Montréal, Éditions du remue-ménage.

Burgoyne, Linda (2004), « Et vous faites quoi dans la vie ? », *Jeu,* nº 111, p. 109-113.

Cixous, Hélène ([1975] 2010), *Le rire de la Méduse et autres ironies,* Paris, Galilée.

Cyr, Catherine (2006a), « Filles hautement inflammables », *Jeu,* nº 118, p. 18-27.

Cyr, Catherine (2006b), « Les paysages de la parole : Dominick Parenteau-Lebeuf », *Jeu,* nº 120, p. 168-175.

Cyr, Catherine (2009), « Evelyne de la Chenelière : écrire pour traverser le temps », *L'Emporte-pièces : le programme annuel du Théâtre du Nouveau Monde*, nº 2, Montréal, Théâtre du Nouveau Monde.

Cyr, Catherine (2012), « Imaginaires du féminin chez Dominick Parenteau-Lebeuf et résonances interdiscursives dans l'élaboration du texte dramatique *Les dormantes* ». Thèse de doctorat, Montréal, UQAM.

De La Chenelière, Evelyne (2003), « *Henri & Margaux* », dans *Théâtre,* Montréal, Fides, p. 110-152.

De La Chenelière, Evelyne (2006), *Nicht retour, mademoiselle,* Montréal, Fides.

De La Chenelière, Evelyne (2009), *L'imposture,* Montréal, Leméac.

De La Chenelière, Evelyne (2011), *Bashir Lazar,* Montréal, Leméac.

De La Chenelière, Evelyne (2015a), *Lumières, lumières, lumières,* Montreuil, Éditions Théâtrales.

De La Chenelière, Evelyne (2015b), *Septembre,* Montreuil, Éditions Théâtrales.

De La Chenelière, Evelyne, et Daniel Brière (2010), *Le plan américain,* Montréal, Leméac.

Desrochers, Nadine (2001), « Le théâtre des femmes », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995,* Montréal, Fides, p. 111-132.

Freud, Sigmund ([1932] 1989), « La féminité, XXXIIIe conférence », dans *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, traduit de l'allemand par Rose-Marie Zeitlin, Paris, Gallimard, p. 150-181. (Coll. « Folio essais »).

Freud, Sigmund ([1954] 1977), *Cinq psychanalyses,* traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et Rudolph M. Loewenstein, Paris, Presses universitaires de France.

Gagnon, Dominique, Louise Laprade, Nicole Lecavalier et Pol Pelletier (1979), *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine,* Montréal, Éditions du remue-ménage.

Gamble, Sarah (2004), « Postfeminism », dans Sarah Gamble (dir.), *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism,* Londres, Routledge, p. 43-54.

Haase-Dubosc, Danielle (1988), « Colette. L'une et l'autre », *Les Cahiers du GRIF,* n° 39, p. 55-68.

Hains, Lyne (2010), « Voix de mères et voix de filles dans le théâtre des femmes au Québec depuis 1960 ». Thèse de doctorat, Montréal, UQAM.

Heinich, Nathalie (2003), *Les ambivalences de l'émancipation féminine*, Paris, Albin Michel.

Heinich, Nathalie, et Caroline Éliacheff (2002), *Mères-filles, une relation à trois,* Paris, Albin Michel.

Jarque, Alexandra (2005), « Soirée meurtres et martyres », *Jeu,* n° 115, p. 36-40.

Jobin, Émilie (dir.) (2015), « Nouveaux territoires féministes », *Jeu,* n° 156, p. 13-53.

Lacan, Jacques (1975), *Le séminaire,* livre XX : *Encore,* Paris, Éditions du Seuil.

Laplantine, François (2001), *Métissages,* Paris, J. J. Pauvert.

Laplantine, François, et Alexis Nouss (2001), *Métissages, de Arcimboldo à Zombi,* Montréal, Pauvert.

Moss, Jane M. (2009), « Le corp(u)s théâtral des femmes », *L'Annuaire théâtral,* n° 46, p. 15-32.

Parenteau-Lebeuf, Dominick (1997), *Poème pour une nuit d'anniversaire,* Carnières, Lansman Éditeur.

Parenteau-Lebeuf, Dominick (1999), *L'autoroute,* Carnières, Lansman Éditeur.

Parenteau-Lebeuf, Dominick (2002), *Dévoilement devant notaire,* Carnières, Lansman Éditeur.

Parenteau-Lebeuf, Dominick (2003), *Portrait chinois d'une imposteure,* Carnières, Lansman Éditeur.

PARENTEAU-LEBEUF, Dominick (2005a), *Filles de guerres lasses,* Carnières, Lansman Éditeur.

PARENTEAU-LEBEUF, Dominick (2005b), *La petite scrap*, Carnières, Lansman Éditeur.

PARENTEAU-LEBEUF, Dominick ([2007] 2015), « *Iris tient salon* », dans *Jeunes publics 2*, Carnières, Lansman Éditeur, p. 23-35.

PARENTEAU-LEBEUF, Dominick (2011), *La demoiselle en blanc*, Carnières, Lansman Éditeur.

PLOURDE, Élizabeth (2007), « Explorer les territoires de l'intime : le monologue dans la nouvelle dramaturgie québécoise », dans Irène ROY, Caroline GARAND et Christine BORELLO (dir.), *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène,* Québec, Nota bene, p. 343-357.

RAMSEY, Danielle (1999), « Feminism and psychoanalysis », dans Sarah GAMBLE (dir.), *The Routledge Critical Dictionary of Feminism and Postfeminism,* New York, Routledge, p. 168-178.

REGARD, Frédéric (2002), *La force du féminin. Sur trois essais de Virginia Woolf,* Paris, La Fabrique.

REID, Martine (2013), « En-corps, brèves observations sur le manifeste d'Hélène Cixous », *Tangence,* nº 103, p. 21-30.

ROBERT, Lucie (1996), « Il était une fois… l'acteur », *Voix et images,* vol. 21, nº 2, p. 391-399.

ROBERT, Lucie (2004), « Le grand récit féminin ou De quelques usages de la narrativité dans les textes dramatiques de femmes », dans Chantal HÉBERT et Irène PERELLI-CONTOS(dir.), *La narrativité contemporaine au Québec,* t. 2 : *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives,* Québec, Presses de l'Université Laval, p. 61-85.

SAINT-MARTIN Lori (1999), *Le nom de la mère,* Québec, Nota bene.

SARRAZAC, Jean-Pierre (2004), *Jeux de rêve et autres détours,* Belval, Circé.

VARIKAS, Eleni (2004), « Féminisme, modernité, postmodernisme : pour un dialogue des deux côtés de l'océan », *Multitudes,* http://www.multitudes.net/Feminisme-modernite-postmodernisme/

WOOLF, Virginia ([1927] 2006), *Vers le phare,* traduit de l'anglais par Françoise Pellan, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio classique »).

CONTINUITÉS :
D'UNE GÉNÉRATION À L'AUTRE

FEMMES, CÉLÉBRITÉ ET MAGAZINES AU QUÉBEC. LA FABRIQUE D'UNE CULTURE MÉDIATIQUE AU FÉMININ VUE À TRAVERS LES EXEMPLES DU *MOIS DE JOVETTE* ET DE *VÉRO MAGAZINE*

Adrien Rannaud

Chercheur Banting, CRILCQ – Université du Québec à Montréal

> La célébrité a une histoire, une histoire bien plus longue et complexe que ne le supposent les discours convenus sur la société du spectacle ou le voyeurisme contemporain.
>
> Antoine Lilti,
> *Figures publiques.*
> *L'invention de la célébrité (1750-1850).*

Au Québec, les travaux menés sur la vie littéraire et culturelle de la première moitié du xxe siècle ont révélé le rôle indispensable joué par les médias dans les mécanismes de production, de réception et de médiation de la culture, et plus largement, dans la transformation de l'espace social[1]. Plus précisément, le chantier entourant la constitution d'une histoire littéraire des femmes que dirige Chantal Savoie a permis de mieux comprendre la place et les stratégies discursives déployées par les femmes journalistes dans un champ de production culturelle où leur statut était encore précaire (2014a). Amorcé depuis la seconde moitié du xixe siècle, le processus d'accès collectif des femmes à la littérature aboutit, sous

1. Voir l'ouvrage fondateur d'Yvan Lamonde et Esther Trépanier (1986), les tomes 5 et 6 de *La vie littéraire au Québec* (Saint-Jacques et Lemire, 2005 ; Saint-Jacques et Robert, 2010) ainsi qu'un numéro de *Globe* consacré aux travaux de l'équipe de recherche « Penser l'histoire de la vie culturelle » (Cambron, 2012).

l'impulsion de la chroniqueuse Madeleine, à la création de *La Revue moderne* (1919), périodique qui, oscillant entre la revue intellectuelle et le magazine familial, vient redéfinir les conditions de l'expression féminine. Comme j'ai tenté de le montrer ailleurs, *La Revue moderne* est structurée autour d'une posture médiatique, celle de Madeleine, ce qui a pour effet d'entrelacer les enjeux discursifs de l'objet magazine, alors en plein développement, avec les stratégies de placement de la directrice[2]. Le périodique constitue en ce sens un prolongement, dans la sphère médiatique, d'une posture d'amie, d'accompagnatrice et de « mentore » au service des lectrices, contribuant simultanément au maintien d'une position avantageuse de la journaliste dans l'espace public de l'après-guerre[3]. Dans cette perspective, ce sont la mise en scène et la singularisation d'une posture ainsi que la configuration d'une communauté – principalement féminine – autour du magazine qui permettent d'appréhender la rupture opérée par *La Revue moderne*, qui apparaît dès lors comme le périodique d'une société[4], mais surtout, d'une chroniqueuse-vedette : Madeleine.

Dans la foulée de ces analyses, et dans une volonté d'éclairer davantage la présence et l'action des femmes dans le régime médiatique moderne, je souhaite partir de cet entrelacement entre posture et magazine pour mener une réflexion sur la célébrité féminine au Québec. En me situant au croisement de l'histoire littéraire et culturelle de la presse et des médias, des travaux sur la célébrité (*celebrity studies*) menés aux États-Unis et en France, et en demeurant attentif à la variable du genre sexuel, j'entends montrer comment le magazine constitue, pour les femmes, un espace de négociation de leur position dans la sphère publique ainsi qu'un moyen d'acquisition de ce que Nathalie Heinich nomme le « capital de visibilité » (2012). Plus précisément, je m'attacherai à déceler, à travers les exemples du *Mois de Jovette* (1942-1948) et de *Véro magazine* (2013-), les modes de représentation et de singularisation de soi ainsi que leur influence, tant dans la poétique du magazine que dans un processus de vedettarisation au féminin. Publiés dans des contextes socioculturels différents, les deux périodiques retenus ont en commun d'être nommés d'après leur « fondatrice » : le titre, composé

2. Voir Rannaud (2018b).

3. Sur Madeleine et sa trajectoire, voir Savoie (2014a : 127-165). Précisons qu'en 1919, Madeleine jouit d'une renommée certaine, grâce à son titre de chroniqueuse pour le quotidien montréalais *La Patrie,* ainsi qu'à sa présence au sein des réseaux littéraires et médiatiques canadiens-français.

4. On se rappellera que l'éditorial du premier numéro donne le ton à la mission « patriotique » poursuivie par *La Revue moderne* : « S'unir pour grandir ».

d'un prénom ou d'un diminutif, joue ainsi sur la reconnaissance, par le lectorat, d'une personnalité visible. La relative proximité qui s'instaure entre producteur et lecteur grâce à cet élément paratextuel est un indice de la posture d'amie et de confidente déjà lisible chez Madeleine et *La Revue moderne,* et qui dénote une stratégie plus large de mise en scène de soi au service des autres. Ainsi, malgré les quelque soixante-dix ans qui les séparent, et sans oblitérer les mutations d'ordre social, culturel, littéraire et médiatique qui ponctuent cet écart temporel, je postule que *Le Mois de Jovette* et *Véro magazine* permettent de penser les ramifications d'une culture médiatique au féminin définie autour de pratiques, de sensibilités et de discours fondés sur l'intimité et la familiarité – en somme, la re-connaissance mutuelle, projetée ou réelle – entre productrices et réceptrices.

Dans un premier temps, je m'attacherai à expliciter les rapports entre presse, célébrité et femmes, tout en essayant de démontrer la pertinence d'une analyse issue des études littéraires pour expliquer le rôle et la place de la vedette dans la culture québécoise des XXe et XXIe siècles. En ce sens, le concept de posture permettra d'articuler les fonctions discursives du magazine, les stratégies d'autoreprésentation et de figuration de soi, et la mise en place d'une culture moyenne (*middlebrow culture*) reposant en partie sur la participation des femmes. J'analyserai ensuite les deux périodiques retenus, en les restituant dans le contexte médiatique dont ils émanent et en cernant la ou les postures déployées par les personnalités féminines qu'ils « mettent à l'avant-scène », Jovette Bernier et Véronique Cloutier. Ce faisant, j'aborderai les conséquences d'une telle stratégie de la visibilité sur la trajectoire des deux célébrités ainsi que sur l'imaginaire de la différence des sexes et le champ médiatique.

CAPITAL DE VISIBILITÉ ET FIGURES PUBLIQUES DANS LA PRESSE : POUR UNE HISTOIRE LITTÉRAIRE DES CÉLÉBRITÉS

Depuis quelques années, on note un intérêt certain de la part de la recherche en sciences humaines et sociales pour le concept de célébrité. Comme le rappelle Nathalie Heinich dans son avant-propos à *De la visibilité,* « l'explosion de la presse dite “people” » a suscité les interrogations autant que les critiques au sujet de la célébrité, de son omniprésence et de son infiltration dans les systèmes d'images et de pensées occidentaux (2012 : 9). Dans son essai *La souveraineté du people*, Guillaume Erner corrobore l'observation de Heinich, n'hésitant pas à voir, dans la « pipolisation de l'espace public contemporain », un phénomène

révélateur d'un « état de la société » (2016). Antoine Lilti a pour sa part jeté les bases d'une histoire culturelle de la célébrité en amont du XXe siècle (2014). Selon Lilti, la célébrité, soit une forme particulière de notoriété, éclôt dans la foulée de la société mondaine française du XVIIIe siècle[5] ; plus précisément, au moment où la transformation de l'espace public et le développement de la sphère médiatique coïncident avec une première étape de démocratisation des loisirs et de la culture (2014 : 15). Les travaux récents de Heinich, Erner et Lilti témoignent, à bien des égards, de la vitalité et de la diversité des *celebrity studies*. Pris ensemble, ils offrent une saisie d'une histoire sociale des pratiques et des discours de la célébrité qu'il reste encore à faire. Fort de ces travaux, et en essayant d'arrimer la notion de capital de visibilité (Heinich, 2012) avec la démarche critique proposée par Lilti, je m'attacherai dans les pages qui suivent à réinterpréter le concept de célébrité dans le contexte du magazine ainsi que de la variable du genre sexuel, avant d'amorcer la réflexion autour des postures médiatiques féminines développées dans les deux exemples retenus.

Pour comprendre la célébrité, et dans une tentative de définition assez large, il n'est pas vain de s'inspirer des propositions de Nathalie Heinich au sujet de cette élite sociale que forment les *people*. Dans son essai paru en 2012, la sociologue développe l'idée d'inspiration bourdieusienne[6] selon laquelle la visibilité figurerait une entité cumulative, mesurable et transmissible. Sorte de « capital immatériel » (Erner, 2016), la visibilité traduirait en filigrane l'émergence d'une forme de pouvoir symbolique, où le fait d'être vu et reconnu réserverait un certain nombre de privilèges à un individu ou à un groupe social. Propulsée par les technologies de reproduction de l'image, comme la photographie et son usage dans la presse, l'acquisition d'un capital de visibilité s'accomplit selon deux modalités. Premièrement, elle repose sur le processus de *reconnaissance* d'un sujet, rendu possible par la diffusion de son image à grande échelle : « Le propre des vedettes en régime médiatique, c'est le nouage étroit de tous les sens du mot "reconnaissance" : cognitive, interactionnelle, hiérarchique, émotionnelle. Il suffit d'être "reconnu" pour être triplement "reconnu", l'identification devenant confirmation, déférence et gratitude » (Heinich, 2012 : 37). La seconde modalité concerne la *dissymétrie* « entre celui qui est vu et ceux qui voient, celui qui est

5. Sur la question de la mondanité, on se référera au travail précédent d'Antoine Lilti, *Le monde des salons* (2005).

6. Voir Bourdieu sur le concept de *visibility* et la « valeur différentielle, distinctive » qu'il traduit (1976 : 93).

identifié et ceux qui identifient, celui qui est reconnu et ceux qui reconnaissent, celui dont la présence, au-delà de ses images, est appelée comme une grâce par ceux qui, en retour, le gratifient de leur admiration » (Heinich, 2012 : 38). C'est cette dissymétrie qui établit une hiérarchie, et qui conduit la sociologue française à décrire ce phénomène en termes de capital et de catégorie sociale.

Sommairement définie par le concept de visibilité, la célébrité figure un pouvoir, recherché ou décrié, aux valeurs diverses et diffuses, qui consiste à surimprimer sur l'espace social la *marque* de son nom et de son image. Sa dialectique repose sur la relation entre un sujet et les autres ; entre la personne célèbre et ses admirateurs (ou détracteurs). Découlent de ces observations préliminaires deux tangentes nécessaires à mon étude. En premier lieu, il faut envisager la quête de visibilité comme une démarche singulière. Quoique sous-exploitée dans le travail de Heinich, la notion de *stratégie,* vue sous l'angle de la « psychologie consciente du sujet » ou celui de la « projection pratique des inconscients » (Charle, 1993 : 55-56)[7], offre ici tout son potentiel heuristique pour comprendre la dépense énergétique du sujet entreprenant d'acquérir la reconnaissance. Conséquemment, si la célébrité révèle ce qu'Erner nomme un « état de la société » (2016), c'est qu'elle dépend manifestement de cet « état » ; de la place et des valeurs que la visibilité y détient ; *a fortiori,* d'un public, et de la diversité et des sensibilités qui lui sont propres. En somme, d'un point de vue méthodologique, c'est bien en arrimant les stratégies individuelles avec la marge de manœuvre offerte par et dans l'espace public, et le système de socialisation en place, qu'on peut prendre la pleine mesure de l'accès d'une personne au rang de célébrité, des conséquences d'une telle prise de position sur sa trajectoire, de même que des conditions de réception du public (les *fans*), à la fois électeur et consommateur des *people*.

C'est dans cette perspective que le travail d'Antoine Lilti établit une passerelle entre les façons de construire son image publique et l'importance du personnage célèbre dans l'espace social – cela bien avant l'apparition de la culture de masse traditionnellement associée à la naissance du vedettariat. Le titre de l'essai de l'historien dit bien la relation à deux voies qu'invoque la célébrité : la *figure publique* est une réalité historique construite autant par le sujet que par l'environnement socioculturel qui le détermine. Lilti s'intéresse particulièrement à cette modélisation de la figure publique à travers les discours (privé/public), les images (la peinture, la sculpture, la caricature) et les espaces de médiation. Dès

7. Voir l'article de Christophe Charle (1993) à propos de cette ambivalence de la stratégie.

lors, écrit-il, la presse, qui subit sa « première révolution médiatique » au cours du XVIIIe siècle (Lilti, 2014 : 75), fournit un terrain propice à l'analyse de ce que l'auteur nomme une « topique de la célébrité » : « Temps court de l'actualité, concentration de l'attention collective sur une personne mystérieuse, curiosité générale, avidité du public pour la vie privée » (Lilti, 2014 : 121). Générateur de plusieurs genres journalistiques axés autour du récit de la vie des autres, comme les « vies privées » ou, au courant du XIXe siècle, la chronique mondaine, le journal figure un relais de médiations pour les célébrités en publicisant leurs figures et en multipliant les discours et les représentations, textuelles ou imagées, qu'il leur consacre. Partie prenante d'un récit de la célébrité pris ici dans sa globalité et sa nature systématique, nourrissant les intérêts d'un individu et les attentes du public, il constitue un accès privilégié à une visibilité déterminante. Quant au lecteur, le journal suppose pour lui une fenêtre ouverte sur le spectacle des gens célèbres. En ce sens, la presse est synonyme de divertissement où les figures publiques, quasi animées, deviennent de véritables personnages de fiction pour leurs publics – j'y reviendrai.

Dans le contexte de cette révolution médiatique amorcée au XVIIIe siècle en Europe et en Amérique du Nord, le magazine permet de cerner plus foncièrement l'interdépendance du récit de la célébrité avec « la civilisation du journal » (Kalifa, Régnier, Thérenty et Vaillant, 2011). À cheval entre la volonté d'informer les lecteurs selon une périodicité distincte du quotidien et de l'hebdomadaire, reformulant ainsi le rapport au temps des agents producteurs et récepteurs, et celle de divertir le plus grand nombre à coups de romans-feuilletons et de chroniques légères, mais toujours jugées « utiles[8] », le magazine est intrinsèquement lié à l'émergence d'une culture où l'appréciation artistique, le potin et le conseil de beauté sont avant tout affaire de consommation. Dynamisé par une multiplication des titres – et l'augmentation des tirages – à la fin du XIXe siècle puis pendant tout le XXe siècle, il devient le vecteur d'une reproduction des images et des discours du *monde* perçu comme un tout-à-prendre[9]. Ce « monde » se décline selon trois entités corollaires. Dans un sens général, il y a d'abord le *monde,* celui des articles à caractère encyclopédique et, dans un autre registre, des fictions rocambolesques ou sentimentales ouvertes sur l'exotique, sur l'étranger

8. Sur cette « utilité » et sur le caractère idéologique du magazine en Amérique du Nord, voir les travaux de Helen Damon-Moore (1994), Denis Saint-Jacques et Marie-José des Rivières (2004, 2010, 2012 et 2013) et Richard Ohmann (1996).

9. Le mot même de « magazine » est un dérivé du « magasin », ce qui dénote l'objectif de consommation qui sous-tend le périodique.

et sur le voyage. Il y a ensuite, moyennant une spécialisation du périodique, *le monde de* la femme, de l'homme, du jardinier, du cuisinier, du voyageur : autant de titres génériques et de territoires discursifs et pratiques – presse féminine, presse masculine, etc. – qui ciblent un lectorat déterminé. Le troisième monde se trouve entre les deux premiers : c'est *le Monde,* celui des gens connus et de leur mise en scène dans leur intimité, dans un gala ou, parfois, dans des situations familières aux lecteurs (dans la cuisine, dans le jardin, en voyage, etc.), ce qui favorise l'installation d'une proximité sociale entre la personne connue et son public (Pinson, 2008).

À ce stade de l'analyse, l'emprunt à la terminologie mondaine n'est pas inutile. Au contraire, elle fait ressortir la socialité et la littérarité de la *celebrity culture*. Selon Guillaume Pinson, la célébrité naît des pratiques discursives médiatiques et culturelles entourant la mondanité (2008 : 36), vue dès lors comme un grand récit des sociabilités du Monde et de leur spectacularisation[10]. La dimension narrative est évidente : elle confère à la célébrité la fonction de personnage (Savoie, 2014b : 112)[11] et incorpore, dans le discours et le support médiatiques, des outils de fictionnalisation, participant de fait à complexifier les rapports entre matrice médiatique et matrice littéraire, comme l'a justement montré Marie-Ève Thérenty à propos des poétiques journalistiques françaises (2007). Ici, le capital de visibilité prend tout son sens : en plus d'être nommée et de voir sa photographie reproduite, la célébrité peut compter sur un récit où discours fictionnel et discours référentiel s'enchâssent pour modeler son image publique.

Au Québec, le magazine n'échappe ni à cette culture médiatique ni à cette tradition des récits mondains et à son évolution vers ce qu'on pourrait appeler un régime médiatique de la célébrité. C'est en tout cas ce que montre l'étude par Chantal Savoie de la chronique « Ce dont on parle », tenue par Lucette Robert dans les pages de *La Revue populaire* entre 1944 et 1947 (2014b). Selon Savoie, « Ce dont on parle » hérite, dans le ton et les procédés discursifs, des chroniques mondaines féminines du début du xxe siècle. La rubrique contribue à renouveler les liens entre le social, le culturel et le littéraire au travers des personnalités qui y sont présentées, et témoigne des sensibilités médiatiques propres aux années

10. Cité en introduction, l'exemple de Madeleine et de *La Revue moderne* est tout à fait caractéristique de cette mondanité médiatique, notamment avec la posture de la salonnière que la femme de lettres s'évertue à conserver auprès de ses lectrices.

11. Guillaume Pinson aborde aussi largement cette question du « théâtre hors du théâtre » (2008).

1940, période marquée par une révolution culturelle décisive au Québec[12]. En outre, l'analyse de Savoie pointe de façon sous-jacente la consolidation d'un système de vedettariat, où les *stars* de cinéma côtoient les écrivains radiophoniques selon un mode du potin et du « on dit », alimentant de façon double la curiosité des lecteurs et le mystère d'un Monde qui, au détour d'une page et d'une rumeur, semble ouvrir ses portes au plus grand nombre. L'ajout de photographies participe à cette mise en scène des célébrités, tout en s'inscrivant dans un procédé de reconnaissance qui fonde le capital de visibilité de chacun et de chacune. Ce qui ressort de la chronique de Lucette Robert, finalement, c'est son caractère extrêmement genré. Si les rapports de genre ne constituent pas le sujet initial de l'étude de Savoie, demeure tout de même perceptible l'existence d'une différence des sexes à l'œuvre dans le récit mondain de « Ce dont on parle ». À la lumière de cet exemple tiré d'une revue majoritairement lue par les femmes, le vedettariat et le magazine, vus dans leur croisement, sont à la fois les porteurs et les révélateurs du « féminin invisible de la culture médiane » (Savoie, 2016 : 44)[13]. C'est le portrait qu'ils livrent d'un système culturel de discours et de sensibilités, ainsi que de la présence des femmes à l'intérieur de ce système, qui permet de les saisir comme les jalons d'une histoire des médias, mais aussi d'une histoire des femmes. Ces deux histoires et leur jonction se fondent paradoxalement sur l'omniprésence des figures publiques et sur l'invisibilité historique des femmes. Elles révèlent surtout les stratégies de mise en scène de soi et leur médiation dans la presse. Ainsi, appréhender la production, la réception et la médiation des célébrités dans la presse permet de jeter un peu de lumière sur les agentes de la culture moyenne apparue au cours du XXe siècle : les représentations du féminin, la place accordée aux productrices de discours et d'images (tant les vedettes que les agentes de médiation comme Lucette Robert), et les modes d'écriture et de lecture sont autant d'avenues de recherche qui offriraient un tableau autrement plus complet d'une culture médiatique au féminin intrinsèquement liée à la culture moyenne[14].

---

12. On se tournera sur ce point vers le numéro de *Voix et images* consacré à la révolution culturelle des années 1940 et « au changement de paradigme qui se manifeste alors autant dans la production et dans la circulation des œuvres que dans leur réception » (Saint-Jacques et Desbiens, 2016 : 8).

13. Heinich et Lilti accordent relativement peu d'importance aux rapports sociaux entre les genres. C'est pourtant un trait décisif du système de la célébrité et du capital de visibilité qui le soutient, comme l'explique Guillaume Pinson à propos de la presse mondaine (2008 : 41-42).

14. Je m'inscris ici dans la mouvance des travaux de Faye Hammill sur les célébrités féminines littéraires de la première moitié du XXe siècle, et qui mettent en lumière cet entrecroisement de la

Jusque-là, on voit combien la célébrité trouve dans la presse (et particulièrement, les magazines) un espace de médiatisation qui, de fait, bouleverse les médiations sociales (Pinson, 2008 : 31) entourant sa position et son capital de visibilité. Cité précédemment, l'exemple de *La Revue moderne* nous invite à pousser plus loin la réflexion. En effet, l'omniprésence de la directrice Madeleine dans la revue s'inscrit dans une stratégie globale qui permet à la femme de lettres d'obtenir le crédit nécessaire pour défendre ses idéaux. Avec Madeleine et son périodique, on mesure toute l'importance de lire la visibilité comme un pouvoir, d'abord manifeste dans les pages d'une revue, puis qui se diffuse dans l'espace social. Le croisement des stratégies de placement de la directrice avec les enjeux discursifs du magazine, personnifié dès lors comme un modélisateur des rapports sociaux et comme le chef de file d'un courant politique, artistique et littéraire, conduit à s'intéresser au phénomène d'entrelacement mentionné en introduction.

À cet égard, la notion de posture apparaît fertile, tant elle met l'accent sur les stratégies discursives fondant l'existence et la perpétuation de la célébrité, et enchâsse les discours fictionnel et référentiel au sein d'un même dispositif médiatique. Conçue d'abord par Alain Viala (1993 : 215-217), puis par Jérôme Meizoz (2007), la posture renvoie à la façon d'occuper une position dans le champ littéraire et aux processus de mises en scène et de singularisation de l'auteur. Elle offre un point d'articulation entre le singulier et le social, en branchant le texte, vu comme un objet de communication littéraire, sur les préoccupations socioculturelles de son contexte de production. La perspective foncièrement rhétorique qu'elle convoque met l'accent sur les stratégies d'énonciation et de négociation de la parole et de l'agir d'un sujet. En ce sens, la posture rappelle les figures publiques évoquées par Antoine Lilti et dénote la théâtralité des célébrités, véritables *personas* (au sens de « masque » et de « personnage ») faisant un usage précis et calculé du discours et des images pour maintenir leur position dans l'espace public[15]. Lisible dans les textes et les apparitions du sujet, la posture

middlebrow culture avec les conditions entourant l'expression des femmes dans l'espace littéraire et culturel (2007 ; Hammill et Smith, 2015).

15. En outre, la notion de posture permet de penser la mise en scène de soi selon les principes économiques qui la sous-tendent. En effet, la célébrité, quand elle est récupérée à des fins commerciales (comme c'est le cas, on le verra, avec Jovette Bernier et Véronique Cloutier), est reconfigurée dans sa figuration publique pour servir les intérêts de l'entreprise qui dépend d'elle. Cette dernière remarque invite donc à appréhender la posture selon son caractère construit, tant par le sujet que par son environnement commercial dont il est la figure de proue.

repose sur un large spectre de possibles discursifs et pratiques qui circonscrivent le potentiel d'action de la célébrité. En ce sens, l'axe masculin-féminin est une tangente primordiale qui nécessite d'ajuster la lunette d'analyse en fonction des rapports entre les genres sexuels. Comme le rappelle Chantal Savoie, une posture au féminin constitue « un éventail de moyens favorisant l'acceptabilité de la parole publique des femmes » (2014a : 192). Elle table sur un ensemble de stratégies d'autoreprésentation, de normes et de traits distinctifs dévolus traditionnellement au féminin. Pouvant être « négation de la puissance, de l'autorité, de l'assurance, de la connaissance spécialisée, de la polémique et du débat » (Savoie, 2014a : 193), la posture au féminin sert dès lors de levier de négociation pour la célébrité, qui module son apparition en fonction d'un public élargi lui procurant un capital symbolique tout en lui garantissant la poursuite de sa trajectoire sur le devant de la scène.

Ce phénomène se cristallise à la lumière des exemples retenus dans le cadre de l'analyse, soit *Le Mois de Jovette* et *Véro magazine*. En effet, dans les deux cas, la célébrité donne son nom, son image, sa posture à un périodique qui, réciproquement, matérialise dans le régime médiatique une figure publique particulière – qui plus est, une figure féminine. C'est en abordant l'entrelacement de la posture féminine avec l'économie discursive du magazine qu'on pourra tenter de répondre à cette question : qu'advient-il lorsque la célébrité féminine se confond avec le magazine ?

LE MOIS DE JOVETTE : QUAND L'ÉCRIVAINE DEVIENT UNE IMAGE DE MARQUE

En 1938, la journaliste trifluvienne Adrienne Choquette introduit ainsi son entretien avec l'écrivaine Jovette Bernier :

> Il y a deux ou trois ans, il m'arriva de prononcer le nom de Jovette Bernier devant une jeune paysanne. Comme elle n'avait pas l'air de connaître la poétesse-romancière, je m'étonnai.
>
> — Comment ! vous ne savez pas qui est Jovette Bernier ?
>
> — Jovette Bernier…
>
> — Mais voyons, à la radio…
>
> — Vous voulez dire Jovette de « Bonjour Madame » et celle de *l'Illustration* ?
>
> — Parfaitement.
>
> Son visage s'éclaira brusquement d'un large sourire.

> — En ce cas ! Mais bien sûr que je sais qui est Jovette. Tout le monde d'ici vous répondra la même chose, du reste. Son prénom nous est même si familier que nous en oublions parfois son nom de famille. […]
>
> Et voilà, point n'est besoin de commentaire (Choquette, 1938 : 15).

Cet extrait atteste de « l'extraordinaire popularité » (Choquette, 1938 : 15) dont jouit Jovette Bernier à la fin des années 1930. Plus largement, il illustre les modalités d'acquisition du capital de visibilité : reconnaissance de la célébrité par le plus grand nombre, prépondérance des médias de masse dans la consolidation du système du vedettariat (ici, le quotidien *L'Illustration* et la radio et avant tout, le support de publication de l'entretien, *Le Mauricien*), familiarité établie entre les admirateurs et le sujet célèbre, identification par le prénom seulement – qui plus est, dans ce cas, par un pseudonyme[16]. L'entretien est accompagné d'une photographie qui soutient le dispositif spectaculaire de la figure publique de « Jovette » : l'écrivaine et journaliste écrit à son bureau, un journal nonchalamment posé à côté d'elle, appuyant l'effet de mise en abyme de la personnalité littéraire en pleine activité[17].

Dans le Québec du tournant des années 1940, marqué par la révolution culturelle et l'explosion des médias de grande consommation, Jovette Bernier (1900-1981) apparaît comme une *star*. Entrée dans le champ littéraire par la porte du journalisme mondain et de la poésie néo-romantique au milieu des années 1920, puis révélée comme romancière avec *La chair décevante*, Bernier délaisse momentanément le circuit de production restreinte pour les pratiques littéraires et culturelles du circuit élargi. Dès 1931, elle dirige la page féminine du quotidien montréalais à grand tirage *L'Illustration* (qui devient *L'Illustration nouvelle* après 1936). À la radio, elle se fait connaître par ses causeries dans le cadre de l'émission *Bonjour madame*. En 1939, elle livre l'émission *Quelles nouvelles ?,* émission structurée autour de sketches comiques et qui sera diffusé pendant une vingtaine d'années. Femme de lettres et femme des médias, écrivaine primée et

---

16. Marie-Angèle Alice Bernier adopte le pseudonyme de Jovette-Alice Bernier dans les années 1920, puis celui, raccourci, de Jovette Bernier après la publication de son roman *La chair décevante* (1931).

17. Outre la publication dans *Le Mauricien,* puis dans le recueil *Confidences d'écrivains canadiens-français* (Choquette, 1939), l'entretien est reproduit et augmenté dans un numéro de l'hebdomadaire *Radiomonde* (Anonyme, 1939), accompagné d'une photographie de l'auteure chez elle. Le rapport texte-image met alors davantage l'accent sur l'intimité de la célébrité. Par ailleurs, sur la couverture de ce numéro de *Radiomonde,* une photographie de Bernier est reproduite, participant de la starification de l'auteure radiophonique.

vedette populaire : la carrière de Bernier est inscrite sous le signe du mouvement. Cette trajectoire protéiforme, qu'on peut observer chez d'autres acteurs (Robert Choquette, Gratien Gélinas) et actrices (Jean Despréz, Judith Jasmin) de la vie culturelle, et qui répond à des stratégies d'ordre économique (salaire) ou symbolique (souci de consécration ou de succès) contribue à un effet d'omniprésence de « Jovette », personnalité en vogue dont les photographies parsèment les hebdomadaires et les magazines de l'époque.

Un tel succès dynamise la création, en 1942, du *Mois de Jovette*[18]. C'est *La Revue moderne*, pour le compte de laquelle Bernier a publié une série de billets en 1936, qui préside à la mise sur pied de ce nouveau magazine, illustrant de fait la consolidation d'une véritable entreprise médiatique[19]. *La Revue moderne* multiplie les annonces publicitaires destinées à promouvoir la nouvelle publication. Entre 1942 et 1943, plusieurs réclames sont ainsi créées pour inciter les abonnées à demander « ce magazine d'un genre nouveau ». On insiste sur le caractère « féminin » du titre et sur les espaces de lecture qui s'y trouvent : fiction, documentation sur la vie du ménage, chroniques culturelles sur le cinéma et la radio et conseils de beauté. Sur le plan typographique, on dénote l'importance du prénom « Jovette », bien plus imposant que le reste du titre (« le mois de »). Ce prénom est reproduit de façon manuscrite, invitant à le lire comme une signature. La réclame joue donc sur un potentiel de référentialité assez fort, usant du pseudonyme de l'écrivaine comme d'un outil d'attraction à l'attention des lectrices. D'ailleurs, seul le prénom renvoie explicitement à Bernier. En effet, aucun autre « effet référentiel » (Heinich, 2012 : 29) ne se glisse dans les différents encarts promotionnels. À l'instar de ce que montrait l'entretien d'Adrienne Choquette, le prénom de l'écrivaine devient une image de marque, ouverte sur un système référentiel renvoyant à la présence et à l'action de Bernier dans l'espace public.

Ce balancement des éléments référentiels au sein de la réclame constitue un premier indice de l'intégration latente de la *persona* de Jovette Bernier au magazine, à commencer par la couverture. *Le Mois de Jovette* ne s'ouvre pas sur un

---

18. En mai 1944, le magazine change de nom pour s'intituler *Jovette* uniquement. Je désignerai toutefois le périodique par son titre original pour éviter les confusions entre *Jovette* (la revue) et Jovette (la célébrité). On voit bien, par ailleurs, qu'on cherche avec ce titre à créer un amalgame avec la célébrité et le magazine.

19. *Le Mois de Jovette* est dirigé par le directeur de *La Revue moderne*, Roland Beaudry. En outre, *La Revue moderne* compte depuis la fin des années 1930 sur un service d'édition, fait courant pour l'époque, et qui propulse le périodique sur le devant de la scène médiatico-littéraire.

visage de Jovette Bernier, comme on pourrait s'y attendre[20], mais sur celui d'une *cover-girl*, d'âge adulte. Cette dernière précision met en relief le lectorat cible du *Mois de Jovette* : la mère au foyer, techniquement du même âge que Jovette Bernier (quarante ans environ). La page couverture fait un pont entre la célébrité, toujours présente par ce « Jovette » apparemment manuscrit et qui envahit le haut de la page, et les lectrices reconnaissant le magazine et la célébrité qui en incarne l'esprit. Il en va de même avec les premières pages du périodique. En lieu et place de l'éditorial se trouve un sketch écrit par Bernier elle-même. Cette section renvoie pour les lectrices de l'époque à une facette bien connue de la célébrité Bernier : l'écriture pour la radio. En effet, de 1942 à 1948, période pendant laquelle *Le Mois de Jovette* est publié, Bernier s'affirme comme une scénariste et auteure prolifique pour CBF (Radio-Canada). À propos de son émission phare, *Quelles nouvelles ?,* Renée Legris et Pierre Pagé rappellent que

> le thème musical et fantaisiste de *Quelles nouvelles* a indiqué aux mères de famille qu'il était une heure de l'après-midi, et que si les enfants n'étaient pas partis pour l'école ils seraient en retard ! *Quelles nouvelles,* c'était le moment de répit après l'intense activité du repas, c'était le sourire complice de Jovette qui venait bavarder sans prétention avec chacune des maîtresses de maison (Pagé et Legris, 1976 : 234).

Les sketches reproduits dans *Le Mois de Jovette,* et initialement écrits pour *Quelles nouvelles ?,* poursuivent l'écriture radiophonique de l'auteure dans le magazine. Reposant généralement sur une discussion agitée entre un homme et une femme, ils abordent les contraintes et les compromis à l'œuvre dans la vie conjugale. La narratrice, qui agit à titre de spectatrice de la scène, renvoie directement au « je-Jovette » grâce à un jeu d'échos constitué par la photographie de Bernier, placée sur la page du dialogue, et par la reproduction de la signature de l'écrivaine. Ces sketches ont ici une double fonction : il s'agit, bien entendu, de divertir le lectorat, mais aussi de lui fournir matière à réflexion sur la vie à deux, sur les malentendus et sur la capacité à résoudre les conflits interpersonnels. « Jovette » se positionne ici comme conseillère, usant de son ton ironique pour décortiquer les relations humaines et dispenser une morale implicite. On retrouve dans cette posture le discours de l'amitié et de la franchise si caractéristique des éditoriaux signés par les chroniqueuses mondaines du tournant du XXe siècle (Savoie,

20. On trouve d'autres périodiques qui, eux, mettent une photographie de *star* sur leur couverture. C'est le cas de *Radiomonde*.

2014a). Pour sa part, Bernier fait l'usage de la fiction (personnages et dialogues créés, effets de mise en scène, humour) pour négocier la relation avec ses lectrices et s'imposer comme la commentatrice et l'amie indispensable.

Pour le reste, l'écrivaine est absente du magazine féminin dont elle est pourtant, on le voit, la marque de commerce. *Le Mois de Jovette* fonctionne sur le même modèle que *La Revue moderne* ou *La Revue populaire* à la même époque. Plusieurs articles sur la mode, la beauté, les bonnes manières ou encore la vie du foyer rythment le périodique. Ces chroniques et sections sont administrées par des collaboratrices régulières de *La Revue moderne,* Line d'Estranges et Madeleine Caron, et non par la vedette elle-même. Du côté de la fiction, un « roman du mois », souvent sentimental et emprunté à la littérature de grande consommation française, couvre à peu près la seconde moitié du magazine. Aucun poème, aucun autre texte ou roman n'est signé de la main de « Jovette ». De la même manière, le magazine offre, dans chaque numéro, des photographies en grand format des *stars* de la radio ou du théâtre canadien-français. Le visage de Bernier est introuvable au sein de ces sortes d'affiches (*posters*) avant l'heure[21], alors que le magazine contribue à accroître la visibilité des pairs et paires de l'écrivaine.

En revanche, la part dévolue à la vie culturelle est substantielle. Plusieurs entrevues et portraits d'acteurs et d'actrices jalonnent les numéros. C'est dans cet ensemble qu'on peut retrouver l'inscription de la posture médiatique de Bernier, et plus précisément dans une chronique : le « Mois radiophonique » (parfois intitulé « Mon courrier de radio »). Tenue par Jean Despréz[22] qui est, elle aussi, auteure pour la radio et bien connue des lecteurs et lectrices de *Radiomonde*[23], la chronique sert d'annonceur et de critique des émissions radiophoniques. Un nom revient fréquemment, celui de « Jovette », comme le prouve entre autres l'appréciation à laquelle se livre la journaliste en janvier 1943 :

> Quelles nouvelles ? à midi et quinze, (CBF). Ah ! Jovette, quel diable d'esprit vous avez ! c'est le sel de la journée, ce quinze minutes de rigolade. Et

21. Dans les numéros consultés, plusieurs photographies ont été soigneusement découpées, ce qui donne un indice des pratiques de consommation et de conservation de ces images.

22. Pseudonyme principal de Laurette Larocque-Auger (1906-1965).

23. Au tournant des années 1940, Despréz publie dans *Radiomonde* une chronique intitulée « Lettre à Suzy ». Sous le couvert d'une correspondance fictive entre un journaliste et son amoureuse, Despréz produit une chronique culturelle qui mêle potins mondains, critiques et leçons d'art dramatique. De même, entre 1939 et 1941, et sous le pseudonyme de Carole Richard, elle publie des nouvelles dans *La Revue moderne*. Voir Simard et La Rose (2001).

> qu'on n'aille surtout pas croire que c'est facile de faire rire l'auditoire cinq fois par semaine, cinquante-deux semaines par année ! […] Jovette a de l'esprit comme un autre a de la santé. Elle l'a, c'est tout. Et elle nous verse ça à petites doses, sadiquement… On en veut encore et toujours ? Mais non, c'est tout. À demain, chers auditeurs ! … Et quand on pense qu'elle a même réussi à rendre « écoutables » ces fichues annonces commerciales […] Bravo, Jovette ! Et bravo à votre digne partenaire, Jacques Desbaillets ! (*Le Mois de Jovette,* janvier 1943 : 43)

Multipliant les effets d'emphase, Desprèz fait l'éloge de l'écriture médiatique de Jovette Bernier. La lecture des autres chroniques tenues par Desprèz en 1943 confirme que cette critique enthousiaste n'est pas isolée. En mars, selon la journaliste, « la meilleure chroniqueuse » du moment est Bernier (*Le Mois de Jovette,* mars 1943 : 53). En octobre, les émissions de Fridolin[24] et de Jovette sont vantées comme étant les plus intéressantes de la saison automnale (*Le Mois de Jovette,* octobre 1943 : 57). Dans ce même numéro, Desprèz répond à une lectrice : « Lorsque vous lirez ces lignes, vous vous serez rendu compte que notre Jovette est revenue dans son programme "Quelles nouvelles ?" Vous ne croyez pas qu'un auteur-acteur qui "accouche" cinq fois par semaine, cinquante-deux semaines par année, a besoin de vacances, l'été venu ?… » (*Le Mois de Jovette,* octobre 1943 : 58). La chroniqueuse met l'accent sur la négociation opérée par la vedette « Jovette » entre sphère privée et sphère publique. Elle évoque le topos de la maternité présent dans l'écriture, ce qui, dans le cas de la femme célèbre, exacerbe un peu plus les effets de féminin structurant la figure publique. Aussi la lectrice du *Mois de Jovette* n'accède-t-elle vraiment à la célébrité que par le biais d'une tierce instance, la chroniqueuse Desprèz, qui a recours au seul prénom de Bernier, « Jovette », et qui diffuse l'image d'une femme cultivée, connaissant les travers de la vie humaine, et mobilisant un talent littéraire indéniable. Édifiée en modèle et en *star* dans le magazine qui porte son prénom, Jovette Bernier n'est donc présente que par le truchement d'une posture diffuse et fuyante, qui participe de l'élaboration d'un lien entre la célébrité et son public basé à la fois sur la familiarité et sur le mystère. La relation est par ailleurs complexifiée du fait de l'intervention de Desprèz dans la consolidation d'une triple communauté médiatique imaginaire au féminin. La première communauté se situe, évidemment, entre « Jovette » (le magazine et la célébrité qu'il incarne) et ses lectrices. De façon plus directe, c'est Jean Desprèz qui profite de la tribune dont elle dispose

24. Personnage fictif de Gratien Gélinas.

pour négocier sa propre relation avec les lectrices, notamment par le biais du courrier et de ses réponses, et favoriser ainsi la propagation de son nom. Enfin, la troisième communauté réunit les actrices de la vie culturelle, Bernier et Despréz. Elle instaure dans le magazine la marque des sociabilités et des collaborations littéraires et médiatiques[25]. Ajoutée au ton des chroniques « Le mois radiophonique » et à la présence de « Jovette » dans le périodique, cette communauté en trois strates cristallise un ensemble de sensibilités sociomédiatiques où le féminin est associé à l'amitié, au raffinement collectif et à l'élaboration d'une confiance entre les femmes qui écrivent et celles qui lisent.

Pendant six ans, l'écrivaine prête ainsi son nom et son image à un périodique satellite de *La Revue moderne*[26]. Ce saut vers le magazine, même s'il s'opère de façon diffuse, répond à une « stratégie du succès » (Viala, 1985 : 184-185) qui augmente un peu plus la visibilité de Jovette Bernier, écrivaine ayant un pied dans le champ restreint – elle publie en 1945 un cinquième recueil de poésie, *Mon deuil en rouge* – et un pied dans le champ élargi. Or, dans *Le Mois de Jovette,* ce n'est ni la poète, ni la romancière, ni même la journaliste qui prête son image au contenu, mais bien l'auteure radiophonique. Ce dernier point vient confirmer le rôle de la radio dans la structuration des champs de production culturelle et ses répercussions sur l'imaginaire littéraire du tournant des années 1940[27]. Le magazine est ainsi le prolongement, dans la presse, de l'image de la « Jovette » de CKAC et de CBF, attestant par le fait même de la circulation des discours et des représentations entre les différents champs.

Enfin, il appert que le détour par le magazine accroît la présence de Bernier dans l'espace public, ce qui facilite la poursuite d'une carrière que condense et annonce *Le Mois de Jovette*. Tout d'abord, grâce aux sketches qui ouvrent chaque numéro, la vedette solidifie sa réputation en tant qu'auteure. Cela lui permet de continuer sa trajectoire dans le milieu radiophonique puis d'aborder, à partir des années 1950, l'écriture pour la télévision. On peut penser ici au radioroman *Je vous ai tant aimé* (1951-1954 ; adapté pour la télévision en 1958), ou au télé-

25. À cette date, Bernier et Despréz ont déjà travaillé ensemble à la radio, plus précisément entre 1939 et 1941 autour de l'émission *La rumba des radioromans*.

26. La publication est interrompue en janvier 1948. Dans un feuillet placé avant le sommaire, la direction évoque une pénurie de papier à l'origine de l'arrêt du magazine. Elle précise que le contenu de *Jovette* se fondra dans celui de *La Revue moderne*.

27. J'adhère ici aux conclusions de Michel Lacroix et Chantal Savoie sur l'importance de la radio à cette époque (2015 : 205-207).

roman *Rue de l'anse* (1963-1965), qui prolongent la démarche scénaristique et les thèmes littéraires privilégiés de l'écrivaine. Dans un même ordre d'idées, la modélisation d'une figure publique amicale, qui trouve ses racines dans l'écriture du billet et de la chronique que pratiquait Bernier durant l'entre-deux-guerres[28], se poursuit bien au-delà de l'aventure du *Mois de Jovette*. En effet, entre 1960 et 1973, Jovette Bernier intègre le comité de rédaction de *Châtelaine*[29], à titre de courriériste du cœur. Dans le « Courrier de Jovette » – à nouveau, le nom de famille disparaît et laisse place à davantage de connivence –, la chroniqueuse matérialise une même posture de confidente pour dispenser ses conseils auprès des lectrices[30]. C'est en tablant conjointement sur les fruits d'une activité proprement littéraire, l'écriture de fiction, et sur l'acquisition d'un capital de visibilité par le biais de la presse magazine (*La Revue moderne, Le Mois de Jovette* et *Châtelaine*) que Bernier arrive à maintenir sa position dans la vie littéraire et culturelle du XXe siècle au Québec.

« C'EST UN MAGAZINE À L'IMAGE D'UNE FEMME QUE J'ADMIRE » : *VÉRO MAGAZINE* ET LA POSTURE TOTALISANTE

Antoine Lilti le rappelle d'entrée de jeu : « Les historiens, en général, n'aiment guère les anachronismes » (2014 : 8). Or, l'anachronisme, qui ouvre et guide l'étude généalogique que constitue *Figures publiques,* se révèle un outil pertinent pour mettre en lumière les traces et les retombées du phénomène de la célébrité. Manipulé avec précaution, il invite à mesurer la distance entre les phénomènes historiques, tout en déplaçant les lignes de force structurantes et à les remodeler selon un nouvel ordre interprétatif axé sur les points de convergence et les ramifications d'un même processus. Dans la foulée de ce postulat, et en mesurant bien l'écart entre deux exemples et leurs contextes si différents, je propose de m'aventurer à présent dans l'extrême contemporain en abordant le cas significatif de *Véro magazine* et de la célébrité féminine à laquelle il emprunte son titre, Véronique Cloutier.

---

28. Sur la trajectoire et la production de Bernier dans les années 1920 et 1930, ainsi que sur ses billets parus dans *L'Illustration* et *L'Illustration nouvelle*, voir mon livre (Rannaud, 2018a).

29. Après son rachat par la maison d'édition Maclean Hunter, *La Revue moderne* devient *Châtelaine* en 1960.

30. Voir à ce sujet l'étude, toujours actuelle, de Marie-José des Rivières sur le « Courrier de Jovette » (1992 : 133-148).

Faut-il le rappeler, l'activité de Cloutier, sa production et sa position dans le champ culturel diffèrent de celles de Jovette Bernier. Toutefois, les deux femmes partagent des caractéristiques qu'on peut énumérer ainsi : la reconnaissance du plus grand nombre, l'acquisition d'un capital symbolique au gré de plusieurs médias, l'intégration au sein de réseaux médiatiques influents, l'existence d'un magazine à leur nom. Ainsi, ce n'est pas tant dans la rupture qu'il convient d'observer le cas de *Véro magazine* par rapport au *Mois de Jovette,* mais bien dans une continuité qui met en lumière l'existence et la coordination des vecteurs de la célébrité au féminin que sont la quête du capital de visibilité, la posture et mise en scène singulière de soi dans les médias – qui plus est, dans sa propre entreprise médiatique – et le jeu sur les rapports sociaux de genre.

Dans les années 2000, Véronique Cloutier (1974-) est active sur plusieurs fronts. Enfant de la télévision[31], animatrice à la radio comme au petit écran, elle se lance dans les années 2000 dans l'humour et la mode, tout en continuant de diriger une maison de production et de soigner son image de marque. Considérée comme une *fille de* (son père est Guy Cloutier, ancien producteur de télévision) et comme une *femme de* (Louis Morissette, son compagnon sur scène et dans la vie), Cloutier s'est également imposée sur la scène médiatique en diversifiant ses champs d'activité et en embrassant pleinement le jeu de la célébrité au XXI[e] siècle, soit celui de la *pipolisation,* de l'hypervisibilité et de la démonstration constante de la sincérité et de la franchise du sujet célèbre. En témoigne la série documentaire *Véro inc.* (2013), commandée par Canal Vie et produite par le mari de Cloutier, Louis Morissette, et qui s'intéresse autant à l'animatrice qu'à la femme d'affaires et à la mère de famille. Ces postures fluctuent au gré des trois épisodes de la téléréalité, permettant doublement de réintégrer Cloutier dans le modèle de la famille nucléaire (elle est souvent vue avec ses enfants et dans le cadre de sa maison) et d'insister sur son action et sa détermination. L'alternance des postures semble en outre s'inscrire dans un processus mercantile plus large, comme l'indiquent le titre de la série et les différents témoignages recueillis auprès de la vedette et de ses proches. *Véro inc.* fait ainsi entrer le spectateur – qui est le plus souvent, on s'en doute, une spectatrice – dans les coulisses de la fabrique d'une marque « Véro », synonyme d'honnêteté et d'authenticité, et mise au service des intérêts d'une famille (Cloutier-Morissette) et de la société tout entière.

31. Elle fait ses débuts à la télévision à l'âge de quatorze ans.

C’est dans cette perspective que, la même année que la projection de *Véro inc.,* le périodique *Véro magazine* est lancé. Inspiré par les exemples américains de Oprah Winfrey (*O The Oprah Magazine*) et de Martha Stewart (*Martha Stewart Living*), le titre est géré par la société TC Media, qui annonce ainsi le lancement du premier numéro, en 2013 :

> Le magazine *VÉRO*, d’une grande qualité visuelle et rédactionnelle, offre des pages inspirées des valeurs et des intérêts de sa muse. Le style du magazine, à la fois sobre et pétillant, simple, moderne et inspirant, crée un univers complice qui interpellera les femmes dans toutes les sphères de leur vie. Les lectrices et lecteurs du magazine y découvriront des sections spéciales dont *Nos buzz, Femmes club, Psycho* et *Carnet pratique*. Les pros de la vie quotidienne de Véro dévoileront aussi leurs secrets : sa styliste, son maquilleur, son entraîneur et sa mère auront chacun une page complète dédiée dans les sections *Mode*, *Beauté*, *Santé* et *Recevoir* du magazine et ce, sur une base régulière. Les hommes y trouveront également leur compte dans la section *Planète hommes* (Communiqué de presse du 18 septembre 2013).

Dans ce communiqué, l’accent est mis sur la singularité de la muse « Véro », toujours nommée par son seul surnom. La figure de l’animatrice centralise tous les enjeux du magazine et institue un « univers complice » entre la célébrité et « les femmes ». Le pluriel générique joue ici un rôle important, puisqu’il met en évidence l’effet de reconnaissance d’un groupe pris comme ensemble dans l’image de la célébrité féminine. Ce communiqué vient corroborer la présentation du périodique telle qu’on la trouve sur le site Internet : « *Véro magazine* sera *à l’image de la femme* et portera sur une foule de sujets qui intéresse Véro, la femme, la mère, la femme d’affaires » (Équipe Véro, 2018, je souligne). L’association magazine-célébrité féminine-groupe social et la communauté d’intérêts qu’elle opère atteignent leur paroxysme alors que Sylvie Poirier, directrice de marque chez TC Media, déclare dans *Véro inc.* : « Véronique n’est pas la porte-parole du magazine *Véro* : elle *est* le magazine *Véro* ». Les annonces promotionnelles empruntent à un même discours à teneur essentialiste sur deux plans. D’abord, elles mettent de l’avant l’idée d’une femme type, « la femme », et qu’incarnerait spécifiquement Véronique Cloutier. Conjointement, elles posent la vedette en sujet essentiel du magazine. En misant sur la corrélation entre le collectif, « la femme » et le périodique, Cloutier et son équipe anticipent et négocient la relation avec un lectorat féminin, tout comme elles amorcent la mise en place d’une figure publique modèle.

Cette affirmation totalisante trouve sa confirmation dans le premier numéro de *Véro magazine,* notamment dans les deux éditoriaux signés respectivement par Sylvie Poirier et Véronique Cloutier. Dans le premier texte, Poirier décrit les débuts de *Véro*, insistant sur le sentiment d'émulation et l'amitié qui unit l'équipe de rédaction et Cloutier. La métaphore filée de la maternité, poussée à l'extrême, guide et structure le texte justement intitulé « Le bébé est arrivé ! » :

> C'était officiel, la naissance du magazine aurait lieu à l'automne 2013 (par voie naturelle, par césarienne ou à l'aide de forceps, ça restait à voir !) […] Après une période de gestation à la fois grisante et ébouriffante, le bébé s'est présenté parfaitement constitué, dans un format opulent et un fini mat attendrissant […] voilà le nouveau-né qu'on attendait. À vous de décider si vous allez l'adopter. Je vous préviens : il est attachant, intelligent, dodu, et il ne pleure jamais ! (*Véro magazine*, automne 2013 : 10)

Sylvie Poirier explique également les objectifs du périodique : on parlera de « l'univers de Véro, un voyage au pays des plaisirs », « un magazine en symbiose avec ses valeurs personnelles, son mode de vie, ses aspirations profondes, ses goûts en matière de mode, de beauté, de décor, ses intérêts côté reportages » (automne 2013 : 10). Enfin, elle précise que *Véro magazine* conviera l'ensemble des amis de Cloutier afin de fonder une « nouvelle famille recomposée » (automne 2013 : 10). On aura remarqué le filon familial, amical, maternel et féminin exploité pour faire l'éloge du magazine et de la célébrité qu'il matérialise dans ses pages. La communauté médiatique imaginaire est, en outre, évoquée à travers les nombreux liens de sociabilités mis de l'avant (l'équipe de rédaction, les amis de la célébrité, etc.). Dans ce sens, *Véro magazine* est à la fois l'antichambre de l'univers de Véronique Cloutier et son « bébé », son produit.

L'éditorial de « Véro » est, quant à lui, traversé par la posture d'une femme modeste et honnête. La photographie donne le ton en illustrant, de façon caricaturale, la frayeur d'une Véronique Cloutier se mangeant les ongles. Cette dernière l'écrit : « […] je me sentais bien petite dans mes Louboutin (bon, ce n'était pas des Louboutin, je portais des espadrilles et un t-shirt, et ça déçoit souvent les gens qui me rencontrent, alors je "glamourise" mon récit. Et en passant, des Louboutin, ce n'est pas confortable pantoute) » (*Véro magazine,* automne 2013 : 13). La scénographie se fait ici en deux temps. Premièrement, la célébrité matérialise ses appréhensions par le truchement des Louboutin, ce qui constitue un élément distinctif de la personnalité Cloutier et de son statut social – il s'agit d'une marque de chaussures de luxe. Deuxièmement, et c'est là tout l'enjeu de

l'éditorial, elle désamorce cette mise en scène en révélant ses véritables vêtements et en usant d'un registre de langue familier, ce qui a pour fonction de démystifier son statut et de mettre en lumière les mécanismes de « glamourisation » des vedettes. Cloutier cherche ici à déconstruire les clichés de la célébrité, tout en usant des mêmes stratégies discursives pour établir une posture de la singularité dans l'ordinaire. Elle effectue un rapprochement avec ses lectrices en insistant sur sa simplicité, dans le même temps qu'elle tire profit de l'espace discursif qui lui est offert pour se mettre en scène à la manière d'une célébrité. On voit bien tout le dispositif rhétorique opéré par Cloutier et la rédaction pour légitimer et rendre palpable sa position envers la communauté féminine à laquelle elle s'adresse. Par la suite, l'éditorialiste formule le désir de voir s'établir un lien d'amitié entre elle et ses lectrices, en insistant sur leur passion commune, les magazines :

> Avec les magazines, les possibilités sont infinies et constamment renouvelées. Et c'est ce que vous retrouverez ici, je le souhaite de tout cœur. Un espace pour faire le plein de trouvailles et pour passer un agréable moment en notre compagnie […] Un magazine à mon image parce qu'au fond, tout comme moi, il aspire à vous divertir, vous faire sourire, vous allumer, vous rendre service, vous mettre en valeur, vous informer… et, je l'espère, vous toucher (*Véro magazine,* automne 2013 : 13).

On le voit, « Véro » fait l'éloge du périodique en y greffant un véritable imaginaire du magazine. En outre, toujours selon un principe de correspondance entre le modèle et ses admiratrices fondé sur une expérience totale, elle essaie modestement (« je l'espère ») d'instaurer un contact sur le ton de l'intimité. Alors que Bernier usait de la fiction pour se définir en tant que commentatrice et confidente des lectrices du *Mois de Jovette,* Cloutier s'inscrit ici davantage dans la tradition inaugurée par les femmes de lettres du tournant du XXe siècle, comme Madeleine ou Françoise. À l'instar des femmes de lettres du tournant du XXe siècle qui tentaient de matérialiser un espace rassurant à l'intérieur de leur revue ou des pages féminines qui leur étaient dévolues[32], la « muse » du magazine invite ses admiratrices dans « [s]on univers » – c'est le titre du texte. Elle mise sur l'amitié féminine et la reconnaissance de ses lectrices dans ce qu'elle, Véronique Cloutier, est et apprécie. À nouveau, c'est en tablant sur la singularité de sa figure et sur les affinités électives que la célébrité négocie sa position vis-à-vis du lectorat et vend son périodique et la marque de commerce qu'il représente.

---

32. Qu'on pense à l'image du « foyer » ou du « salon ». Voir Savoie (2014a).

En somme, Véronique Cloutier et le magazine ne feraient qu'un, dans un éditorial qui dynamise l'infusion quasi totale d'une posture médiatique dans le périodique. La page couverture de chaque numéro reproduit le visage de la *star*, « Véro » remplissant ici le double rôle de marque et de *cover-girl*. Tantôt ouvrant les mains et semblant souffler dedans pour projeter des paillettes au lecteur (automne 2013), tantôt jouant dans le sable à la plage (été 2014), Cloutier incarne « la femme » belle, bien habillée, joyeuse, apparemment sincère. Dans l'espace publicitaire[33], les réclames véhiculent une figure similaire. Quand il ne s'agit pas d'annonce pour des produits de beauté ou la ligne de vêtements de « Véro », les publicités renvoient aux autres programmes télévisuels ou radiophoniques de l'animatrice. En ce sens, comme c'était le cas dans *Le Mois de Jovette, Véro magazine* met en scène le monde médiatique en insistant sur les effets de circularité du produit « Véro ». Du côté de l'espace d'information et des différentes rubriques, les coups de cœur de la célébrité alternent avec les entretiens qu'elle « mène[34] » avec des personnalités, connues ou non. C'est le cas de l'entrevue avec Reine Brazeau, bénévole pour une association caritative, qui inaugure la chronique « Femmes Club/Portrait inspirant » (*Véro magazine,* automne 2013 : 52-54). Fondé sur le discours et les valeurs du *care* (prendre soin) habituellement réservé aux femmes[35], l'entretien met en scène une inconnue et la vedette, celle-ci devenant tour à tour journaliste, femme et citoyenne dans sa façon de gérer et de dynamiser la rencontre. Le contenu de *Véro magazine* fait également la part belle aux réseaux professionnels et personnels de Cloutier. Par exemple, dans la chronique « Secrets de pro », c'est « la maman de Véro », Carole Fullum, qui livre ses conseils en matière de décoration et de cuisine. Louis Morissette, quant à lui, vient apporter une contribution masculine au périodique en signant la dernière page. Dans « Louis Morissette a le dernier mot », comme le titre la couverture du numéro de novembre 2015, l'époux de Cloutier (également éditeur du magazine) livre un billet d'humeur servant principalement à justifier ses choix professionnels et personnels. Aussi est-il surprenant de constater que, dans un magazine

33. Rappelons que le magazine se distingue par la présence forte de la publicité, qui constitue au moins 30 % de son espace.

34. On ignore si Cloutier a véritablement mené l'entretien, ou s'il ne s'agit pas plutôt d'un article composé avec l'aide de son équipe de rédaction. En vérité, il importe moins de connaître la véritable participation de la *star* dans son magazine que de décoder l'image qui en émane.

35. Parmi les nombreux travaux qui portent sur cette question, l'ouvrage de Joan Tronto reste d'une actualité et d'un éclairage percutants ([1993] 2009).

produit pour un lectorat féminin, c'est un homme qui a le « dernier mot ». Outre la célébrité féminine, le magazine se fait le miroir du couple homme-femme.

Véro magazine est donc bien plus qu'une partie de l'animatrice : il se fait l'écho quasi intégral de sa vie, étalée à travers les pages de la revue, et servant des intérêts pécuniaires évidents. Cloutier apparaît à la fois comme un mannequin, une psychologue, une amie enthousiaste qui déniche les collaborateurs occasionnels pour chaque numéro. Elle représente une femme modèle et totale, sur papier glacé, et dans un support où le médiatique s'allie au biographique selon un dispositif de spectacularisation façonné autour de la célébrité et, de façon étroite, de la féminité.

Intitulé « Chère Véro », le courrier des lectrices cristallise les effets de l'infusion de la posture de Véro et offre un éclairage supplémentaire, comme c'était le cas avec la chronique de Jean Despréz dans *Le Mois de Jovette,* sur les mécanismes de la célébrité à l'œuvre dans le magazine. Or, ici, ce n'est plus la parole de Véronique Cloutier qui est mise en valeur, mais bien celle de ses admiratrices, ce qui permet d'évaluer l'état de la réception du magazine ainsi que l'étendue de la reconnaissance de la vedette. Qui plus est, les messages élogieux dessinent les contours d'un récit que se fait le magazine de lui-même, donnant de la matière à l'ébauche d'un imaginaire de *Véro magazine*. Dans le premier numéro, la posture de la vedette s'entrelace complètement avec les attentes que suscite le périodique : c'est « un magazine à l'image d'une femme que j'admire », selon une lectrice ; « si ce magazine est aussi dynamique, chaleureux et intelligent que notre Véro, j'aurai besoin de ma dose de lecture chaque mois », selon une autre ; « Le magazine de MA Véro à moi ? Wow », s'exclame une troisième (*Véro magazine,* automne 2013 : 20). Dans ce dernier extrait, on remarque un phénomène d'appropriation de la vedette, caractéristique d'une culture de la célébrité où tout un chacun tente d'obtenir un peu de la *star* qu'il apprécie dans un langage amoureux et possessif. Un ensemble de lectrices (aucun homme ne figure au sein du courrier) forme ainsi un chœur qui vante les mérites de « Véro », mais qui livre également son appréciation du magazine, rendant compte des sensibilités médiatiques qui fourmillent au sein de l'espace social. De plus, le magazine apparaît comme la caisse de résonance d'une expérience commune à toutes les lectrices, ce qui a pour effet de consolider une nouvelle communauté médiatique imaginaire au sein du courrier. Un an plus tard, alors que le périodique célèbre son premier anniversaire, le courrier « Chère Véro » est empreint d'un même enthousiasme et un même sentiment d'appartenance de la part des lectrices : c'est « une revue qui nous parle », « LE magazine féminin par excellence au Québec », avec lequel une

lectrice se dit même « en amour » (*Véro magazine,* automne 2014 : 22). Il ressort de ces témoignages médiatiques une volonté d'appartenir à l'espace discursif du magazine lui-même, et de se fondre dans un tout symbolisé par la personnalité célèbre, Véronique Cloutier.

À l'instar de ce que montre la série *Véro inc., Véro magazine* est un maillon de l'empire commercial et médiatique géré par le couple Cloutier-Morissette[1]. Entrelaçant les enjeux symboliques et économiques du capital de visibilité acquis par la vedette, il est également un support propice à la consolidation de la relation entre « Véro », produit de marque et modèle, et ses *fans*. Fondée sur l'élection d'un exemple à suivre et sur sa consommation, cette relation demeure un aspect caractéristique tout autant d'un discours du féminin basé sur l'amitié et l'intimité, que d'un discours médiatique institué un siècle plus tôt par Madeleine et ses consœurs. À ce sujet, la comparaison entre la directrice de *La Revue moderne* et la « muse » de *Véro magazine* permet de prendre la mesure d'une même fabrique des célébrités féminines par le biais de la presse, y compris dans la réception critique qui est faite de ces revues et de leur fondatrice. En 1920, Pierre Dalbec, l'un des détracteurs de Madeleine, n'hésitera pas à descendre publiquement *La Revue moderne* et à dévaloriser la position de la femme de lettres (« ce bas bleu qui rêve de jouer un rôle ») dans l'espace intellectuel canadien-français : « Elle a une plume enrubannée, un style enrubanné si je puis dire, un style pimpant, joli comme une décoration, *vide de sens* […] » (Dalbec, 1920 : 1, je souligne). En 2013, Nathalie Petrowski se livrera à un même exercice, toutes proportions gardées, en insistant sur le caractère « peu utile » de la revue de Cloutier : « Pourtant, Véro a toutes les cartes en main pour être une marque qui vend quelque chose d'un peu plus substantiel que du maquillage […] Me semble que ça serait plus profitable et enrichissant pour elle de lire des livres plutôt que des tweets ou des courriels » (Petrowski, 2013). Démonstration de la vacuité des vedettes et de leur projet médiatique, attaques *ad feminam*, exclusion du féminin et du magazine de la sphère de production dite « utile » : le discours critique acerbe, qui figure par ailleurs un axe structurant du vedettariat (Erner, 2016), relègue les célébrités dans un espace du vide et de l'éphémère sur le plan axiologique. De façon paradoxale,

1. Une situation conjugale et commerciale qui rappelle, à bien des égards, celle d'une autre célébrité québécoise : Ricardo Larrivée. Connu comme cuisinier pour le petit écran, « Ricardo » est également à la tête d'une société, Ricardo Media, qui produit un magazine dédié à la cuisine. Sa femme, Brigitte Coutu, préside l'entreprise. À ce sujet, une étude comparative entre les postures de « Véro » et de « Ricardo » serait tout à fait possible, tant dans les trajectoires des deux vedettes que dans leurs stratégies d'autoreprésentation publique.

il participe à l'exceptionnalisation des figures publiques et de leurs manifestations discursives dans l'espace public, et à un effet de compartimentation genrée de la presse – ici, le magazine est étroitement associé au féminin. La célébrité profite de ce discours, même négatif, et des instances critiques dont il émane pour accroître sa visibilité dans le champ médiatique. Dans le même temps, elle fonde son succès sur la réception du public et les chiffres de vente du magazine qui, eux, lui garantissent une valeur morale.

C'est dans cette tension entre le rejet par les élites critiques et l'appropriation effectuée par les récepteurs du circuit de grande consommation (dont témoigne éloquemment le courrier des lectrices) que la célébrité pérennise son succès ainsi que son pouvoir. Dans le cas de *Véro magazine*, on peut mesurer cette influence à partir de la longévité du titre, qui continue, depuis 2013, d'être publié. Dans un contexte où les vedettes comme les nouveaux périodiques sont livrés à une économie de l'éphémère et de l'instantané, la réussite de *Véro magazine* tient davantage à l'omniprésence et à la polyvalence de sa « muse », devenue depuis humoriste, qu'à son contenu somme toute assez classique pour un magazine féminin. Plus que tout, le périodique sert de relais à la domination symbolique d'un visage censé incarner la femme moderne. Véritable outil de capitalisation de la visibilité, il transforme la singularité d'un sujet en excellence, dans le même temps qu'il cristallise les représentations du public et du féminin.

* * *

De Madeleine à Véronique Cloutier, en passant par Jovette Bernier, le parcours proposé a permis de constater la récurrence de plusieurs stratégies discursives féminines dans l'acquisition d'un capital de visibilité synonyme de pouvoir et de distinction sociale. Central dans l'analyse, le magazine semble constituer un des creusets de la célébrité, tant dans le récit qu'il fait des personnes connues que dans ses modalités proprement médiatiques. La page couverture, les éditoriaux (et les sketches qui remplissent la même fonction) ainsi que le courrier sont des tangentes qui, dans *Le Mois de Jovette* et *Véro magazine,* rendent compte des processus de reconnaissance, d'appréciation et de figuration des vedettes féminines. De fait, le magazine s'inscrit dans un processus plus large, tant du côté des stratégies individuelles que des phénomènes collectifs, en ce sens qu'il s'ouvre à la reproduction des images et des postures, et à leur diffusion à grande échelle. Dans la perspective d'une culture médiatique au féminin, on aura remarqué l'omniprésence des topoï de l'amitié, de la sincérité et de la maternité ; la mise

en scène des liens de sociabilité entre femmes, ou au sein d'un couple ; finalement, l'importance du *care,* comme on l'a vu dans *Véro magazine* et les portraits de femmes « inspirantes ». Ces axes structurants d'un imaginaire de la différence des sexes, vus dans leur entrecroisement avec les enjeux de la presse magazine, figurent des jalons de l'expression publique des femmes, et notamment des vedettes, qui en font usage comme autant de stratégies de négociation de leur visibilité et de leur pouvoir dans l'espace social.

Enfin, dans le cadre d'une réflexion faisant le pont entre les études féministes et l'histoire de la presse magazine et des célébrités, les exemples retenus problématisent davantage les notions de *sujet* et d'*autonomie,* puisqu'ils pointent directement vers une ambivalence des statuts. En effet, Bernier comme Cloutier sont à la fois dépendantes d'un système (médiatique, et *a fortiori* économique et social) où elles deviennent des *produits* de vente, et libres au sein de ce même système, en ce sens que les jeux d'autoreprésentation rendent compte d'une fabrique du sujet autonome. Vue sous l'angle de la stratégie, la posture est alors synonyme d'agentivité, concept encore peu utilisé par l'histoire littéraire et culturelle. Parce qu'elle table sur une capacité autant que sur un processus en cours, l'agentivité permettrait d'englober l'hétéronomie du sujet célèbre tout en rendant lisibles les effets de performativité à l'œuvre dans sa tentative de singularisation et d'acquisition du capital de visibilité. *A posteriori,* on pourrait envisager la célébrité sous l'angle de ses stratégies d'appropriation, à des fins commerciales ou personnelles, et des discours et des images fondant le système binaire masculin/féminin.

BIBLIOGRAPHIE

PÉRIODIQUES DÉPOUILLÉS

Le Mois de Jovette (1942-1948)

Véro magazine (2013-)

ARTICLES ET OUVRAGES CONSULTÉS

ANONYME (1939), « *Quelles nouvelles ?* avec Jovette », *Radiomonde,* 20 mai, p. 9 [version reproduite et augmentée de l'article de Choquette, 1938].

BOURDIEU, Pierre (1976), « Le champ scientifique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, nos 2-3, p. 88-104.

CAMBRON, Micheline (dir.) (2012), « L'indiscipline de la culture », *Globe. Revue internationale d'études québécoises,* vol. 15, nos 1-2, p. 13-382.

CHARLE, Christophe (1993), « Micro-histoire sociale et macro-histoire sociale. Quelques réflexions sur les effets des changements de méthode depuis quinze ans en histoire sociale », dans Christophe CHARLE (dir.), *Histoire sociale, histoire globale ?*, actes du colloque des 27-28 janvier 1989, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, p. 45-57.

CHOQUETTE, Adrienne (1938), « Jovette Bernier », *Le Mauricien,* vol. 2, no 6 (juin), p. 15 [repris dans Adrienne CHOQUETTE (1939), *Confidences d'écrivains canadiens-français,* Trois-Rivières, Éditions du Bien public].

DALBEC, Pierre (1920), « La femme aux rubans », *Le Nationaliste,* vol. 17, no 3, 29 février, p. 1.

DAMON-MOORE, HELEN (1994), *Magazines for the Millions : Gender and Commerce in the* Ladies' Home Journal *and the* Saturday Evening Post*, 1880-1910,* Albany, State University of New York Press.

DES RIVIÈRES, Marie-José (1992), Châtelaine *et la littérature, 1960-1975,* Montréal, l'Hexagone.

ÉQUIPE VÉRO (2018), « Info Véro », *Véronique Cloutier, magazine VÉRO*, http://veroniquecloutier.com/info-vero/biographie

ERNER, Guillaume (2016), *La souveraineté du people,* Paris, Gallimard (coll. « Le débat »).

HAMMILL, Faye (2007), *Women, Celebrity and Literary Culture Between the Wars,* Austin, University of Texas Press.

HAMMILL, Faye, et Michelle SMITH (2015), *Magazines, Travel and Middlebrow Culture. Canadian Periodicals in English and French, 1925-1960,* Edmonton, University of Alberta Press.

HEINICH, Nathalie (2012), *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique,* Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque des sciences humaines ».)

KALIFA, Dominique, Philippe RÉGNIER, Marie-Ève THÉRENTY et Alain VAILLANT (dir.) (2011), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle,* Paris, Éditions Nouveau Monde.

LACROIX, Michel, et Chantal SAVOIE (2015), « Des crises continuelles aux trajectoires continues : les transformations de la vie littéraire au Québec, 1895-1948 », *Sociologie et sociétés,* vol. 47, nº 2, p. 189-210.

LAMONDE, Yvan, et Esther TRÉPANIER (dir.) (1986), *L'avènement de la modernité culturelle au Québec,* Québec, Institut québécois de recherche sur la culture.

LILTI, Antoine (2005), *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle,* Paris, Éditions Fayard.

LILTI, Antoine (2014), *Figures publiques. L'invention de la célébrité (1750-1850),* Paris, Éditions Fayard. (Coll. « L'épreuve de l'histoire ».)

MEIZOZ, Jérôme (2007), *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur,* Genève, Slatkine.

OHMANN, Richard M. (1996), *Selling Culture : Magazines, Market and Class at the Turn of the Century*, Londres/New York, Verso.

PAGÉ, Pierre, en collaboration avec Renée LEGRIS (1976), *Le comique et l'humour à la radio québécoise,* t. 1, Montréal, Éditions de La Presse.

PETROWSKI, Nathalie (2013), « Les limites de *Véro Inc.* », *La Presse,* 21 octobre, http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/nathalie-petrowski/201310/19/01-4701434-les-limites-de-vero-inc.php

PINSON, Guillaume (2008), *Fiction du monde. De la presse mondaine à Marcel Proust,* Montréal, Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Socius ».)

RANNAUD, Adrien (2018a), *De l'amour et de l'audace. Femmes et roman au Québec dans les années 1930,* Montréal, Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Nouvelles études québécoises ».)

RANNAUD, Adrien (2018b), « Le magazine canadien-français, entre engagement et divertissement. *La Revue populaire* et *La Revue moderne* au sortir de la guerre (1919) », dans Micheline CAMBRON, Myriam CÔTÉ et Alex GAGNON (dir.), *Les journaux qué-*

bécois d'une guerre à l'autre. Deux états de la vie culturelle québécoise au XX*e siècle*, Québec, Éditions Codicille, p. 29-53. (Coll. « Premières approches ».)

Saint-Jacques, Denis, et Marie-Frédérique Desbiens (2016), « Autres temps, autres espaces. La révolution littéraire des années 1940 au Québec », *Voix et images*, dossier « La révolution littéraire des années 1940 au Québec », vol. 41, nº 2 (122), p. 7-10.

Saint-Jacques, Denis, et Maurice Lemire (dir.) (2005), *La vie littéraire au Québec,* t. V : *1895-1918 : « Sois fidèle à ta Laurentie »*, Québec, Presses de l'Université Laval.

Saint-Jacques, Denis, et Marie-José des Rivières (2004), « Le magazine en France, aux États-Unis et au Québec », dans Jacques Migozzi et Philippe Le Guern (dir.), *Production(s) du populaire,* actes du colloque international de Limoges (14-16 mai 2002), Limoges, Presses universitaires de Limoges, p. 29-38. (Coll. « Médiatextes ».)

Saint-Jacques, Denis, et Marie-José des Rivières (2010), « Comment on mariait les filles : les pièges de la séduction ou la réclame comme *empowerment* des femmes ? », *La réclame. Treizième colloque des Invalides*, Montréal/Tusson, Paragraphes/Du Lérot éditeur (coll. « En marge »), p. 190-193.

Saint-Jacques, Denis, et Marie-José des Rivières (2012), « Le magazine canadien-français : un média américain ? », *MENS,* vol. 12, nº 2, p. 17-36.

Saint-Jacques, Denis, et Marie-José des Rivières (2013), « État présent des recherches sur l'histoire du magazine au Québec », *Médias 19,* dossier « La recherche sur la presse : nouveaux bilans nationaux et internationaux », http://www.medias19.org/index.php?id=15551

Saint-Jacques, Denis, et Lucie Robert (dir.) (2010), *La vie littéraire au Québec*, t. VI : *1919-1933 : Le nationaliste, l'individualiste et le marchand*, Québec, Presses de l'Université Laval.

Savoie, Chantal (2014a), *Les femmes de lettres canadiennes-françaises au tournant du* XX*e siècle,* Montréal, Nota bene. (Coll. « Essais critiques ».)

Savoie, Chantal (2014b), « Femmes, mondanité et culture dans les années 1940 : l'exemple de la chronique "Ce dont on parle" de Lucette Robert dans *La Revue populaire* », *Revue internationale d'études canadiennes/International Journal of Canadian Studies,* nº 48, p. 105-118.

SAVOIE, Chantal (2016), « Vers une reconstitution de la vie culturelle des femmes à Montréal dans les années 1940 », *Voix et images,* dossier « La révolution littéraire des années 1940 au Québec », vol. 41, nº 2 (122), p. 35-44.

SIMARD, François-Xavier, et André LA ROSE (2001), *Jean Despréz (1906-1965). Une femme de tête, de courage et de cœur,* Ottawa, Vermillon.

THÉRENTY, Marie-Ève (2007), *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle,* Paris, Seuil. (Coll. « Poétique ».)

TRONTO, Joan ([1993] 2009), *Un monde vulnérable. Pour une politique du* care, traduit de l'anglais par Hervé Maury, Paris, Éditions de La Découverte.

VIALA, Alain (1985), *Naissance de l'écrivain,* Paris, Éditions de Minuit (coll. « Le sens commun »).

VIALA, Alain (1993), « Éléments de sociopoétique », dans Georges MOLINIÉ et Alain VIALA, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio,* Paris, Presses universitaires de France, p. 137-220.

LES FEMMES COMME AU MUSÉE. COMMUNAUTÉS ET TEMPS SUSPENDU DANS LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE QUÉBÉCOISE

Chloé Savoie-Bernard

Université de Montréal

« La figure de l'écrivain [est] prise entre l'enquêteur, le collectionneur et le copiste », écrit Marielle Macé (2006 : 288), qui met ainsi en lumière la relation dynamique entre écriture et mémoire. C'est l'influence de la littérature sur elle-même que souligne l'essayiste, alors que chacun écrit avec une bibliothèque personnelle dont la présence, revendiquée ou involontaire, se lit dans les textes qu'il compose. Étudier les pratiques intertextuelles permet, en ce sens, de montrer la représentation de la littérature qui s'élabore dans un texte. C'est justement le postulat de Tiphaine Samoyault qui, dans son essai *L'intertextualité. Mémoire de la littérature* (2001), rassemble et synthétise les théories sur l'intertextualité[1] en les réunissant sous le dénominateur commun de la mémoire littéraire. Cette tension entre les pratiques intertextuelles et la mémoire qu'elles mettent à jour se révèle particulièrement fertile lorsqu'il s'agit d'étudier les textes féministes[2], car, comme

1. Samoyault reprend notamment les propos de Gérard Genette, dans *Palimpsestes* (1982), sans doute l'un des ouvrages les plus cités lorsqu'il s'agit d'intertextualité. Elle convoque également Mikhaïl Bakhtine en distinguant le dialogisme, qu'il théorise dans *Esthétique et création du roman* (1978), de l'intertextualité : le premier serait présent dans un texte où évolueraient plusieurs voix sans que l'on puisse répertorier leur origine, tandis que dans le second cas, on peut connaître leur provenance. Elle relaie aussi, entre autres, les travaux d'Antoine Compagnon (*La seconde main*, 1979) sur la citation ainsi que ceux de Michel Schneider (*Voleurs de mots*, 1985) sur la mémoire littéraire.

2. On a remarqué dans plusieurs textes critiques les liens entre la littérature des femmes et l'intertextualité, surtout dans la production des années 1970-1980. Par exemple, Louise Dupré, dans son essai *Stratégies du vertige* (1989), fait remarquer que différentes pratiques

le remarque déjà Virginia Woolf en 1929 dans *Une chambre à soi,* les femmes ont souvent été passées sous silence dans l'histoire littéraire. Woolf propose ainsi de repérer ces écrivaines afin de réfléchir à la place des femmes en littérature. De la même manière, la littérature contemporaine des femmes dialogue avec une histoire littéraire où elle a, ironiquement, souvent fait figure de parent pauvre.

Dans la foulée de ces remarques, quels discours sur la littérature les pratiques intertextuelles permettent-elles de dégager dans des textes contemporains ? C'est autour de l'entrelacement entre ces trois axes, intertextualité, mémoire et littérature des femmes, que j'analyserai *Retailles* (1977), de Denise Boucher et Madeleine Gagnon, puis *Manuel de poétique à l'intention des jeunes filles* (2010), de Carole David. Dans ces deux livres, un propos féministe s'articule alors qu'est réunie, pour le dire dans les mots de Catherine Mavrikakis, une

> communauté de femmes, non plus comme fondatrice d'une cellule qui reproduirait des liens sociaux basés sur des métaphores familiales, mais […] une communauté d'amantes qui ne produiraient rien, si ce n'est le plaisir d'être ensemble et qui auraient pour but essentiel la destruction du social, son éclatement (Mavrikakis, 2001 : 309).

En élisant des figures qui appartiennent à différentes époques littéraires, Boucher, Gagnon et David créent une vision du collectif en marge des groupes familiaux ou des groupes qui relèvent d'une allégeance politique : ces écrivaines prônent une collectivité différente, aux membres choisis selon des affinités esthétiques ou affectives. Ces communautés composent également une mémoire littéraire qui se crée en marge de l'histoire littéraire officielle, dont les femmes ont longtemps été exclues. Afin d'analyser les pratiques intertextuelles dans *Retailles*[3] et *Manuel de poétique à l'intention des jeunes filles,* je considérerai à la fois celles qui sont parfois facilement repérables, emprunts que Gérard Genette définit, dans sa nomenclature de pratiques « transtextuelles », sous le terme intertextualité, comme une « coprésence entre deux ou plusieurs textes » (Genette, 1982 : 8). Genette inclut dans cette catégorie la citation et l'allusion. J'étudierai également

intertextuelles caractérisent l'écriture des trois poètes qu'elle étudie, Nicole Brossard, France Théoret et Madeleine Gagnon. Un peu plus récemment, Élaine Audet, dans *Courtepointes de l'amitié* (2000), en traitant de l'histoire de l'amitié féminine, s'intéresse aussi au fonctionnement de l'intertextualité dans la littérature des femmes.

3. À noter qu'il existe deux éditions de *Retailles*. La première, que j'utiliserai ici pour les renvois de page, a été publiée par les Éditions de l'Étincelle, en 1977, et la seconde, à l'Hexagone en 1988.

les transformations de textes antérieurs, qui sont moins facilement perceptibles dans le tissu textuel, ainsi que, de manière plus large, les renvois et les références à des formes littéraires et à des écrivain.e.s. Ces discours sur la littérature créent ainsi une dialectique entre le « je » énonciatif qui porte les livres de Boucher, Gagnon et David, et répondent, au moins en partie, à la question que pose Ruth Amossy lorsqu'elle se demande « comment une parole individuelle peut […], dans sa particularité, projeter une image de groupe » (Amossy, 2010 : 157).

RETAILLES

LE DEUIL DE LA COMMUNAUTÉ PERDUE

Retailles de Denise Boucher et Madeleine Gagnon réunit deux écrivaines qui ont marqué la pensée féministe au Québec. Boucher est connue du grand public pour sa pièce *Les fées ont soif* (1979). Cette pièce, présentée au Théâtre du Nouveau Monde en 1978, a donné lieu à une vive polémique au sein du milieu théâtral québécois alors qu'elle s'est vu retirer sa subvention du Conseil des arts du Québec. Denise Boucher poursuit également une œuvre poétique et romanesque. Madeleine Gagnon, elle, est poète, essayiste et romancière. Elle a été professeure de littérature à l'Université du Québec à Montréal de 1969 à 1982 et est militante syndicaliste. Elle a entre autres participé à la revue *La Barre du jour*, qui a réfléchi sur les croisements entre fiction et théorie, et au livre *La venue à l'écriture* (1976), signé avec les féministes françaises Annie Leclerc et Hélène Cixous.

Retailles est la mise en scène d'un échec : celui d'un groupe de femmes qui se réunissaient chaque semaine à Montréal afin de discuter de moments charnières de leur vie intime. S'inspirant des *consciousness raising groups* en vogue chez les féministes américaines dans les années 1960, ces réunions avaient pour thématiques, par exemple, les premières relations sexuelles ou la maternité. Ces réunions non mixtes se présentaient comme un espace de partage d'expériences où les femmes pouvaient échanger dans un espace délivré de tout tabou. À travers ce désir de créer un lieu de rencontre pour les femmes, par les femmes afin d'apprivoiser la manière d'être au monde propre au féminin, on peut entendre la philosophe Luce Irigaray, contemporaine de Gagnon et Boucher. Cette dernière a réfléchi, par exemple dans *Ce sexe qui n'en est pas un,* à la nécessité pour les femmes d'aménager des espaces de discussion. Ces lieux de socialisation exclusivement féminins, dont font évidemment partie les groupes de conscience, aident

à recouvrer un sujet féminin qui aurait été étouffé par la société patriarcale. Irigaray considère ainsi qu'il

> [e]st très important que les femmes puissent se réunir, et se réunir « entre elles ». Pour commencer à sortir des places, des rôles, des gestes qui leur ont été assignés et enseignés par la société des hommes. Pour s'aimer entre elles, alors que les hommes ont organisé de facto la rivalité entre femmes. Pour découvrir une autre forme de « socialité » que celle qui leur a toujours été imposée. L'enjeu premier des mouvements de libération, c'est de faire prendre « conscience » à chaque femme que ce qu'elle a ressenti dans son expérience personnelle est une condition partagée par toutes les femmes, ce qui permet de *politiser cette expérience* (Irigaray, 1977 : 159).

La dernière phrase d'Irigaray fait écho à l'un des slogans féministes les plus cités des années 1970, à savoir que le « privé est politique », alors qu'on cherche, pour le dire avec Francine Descarries et Shirley Roy, à « intégrer le vécu des femmes dans les démarches théoriques et méthodologiques » (Descarries et Roy, 1988 : 12). C'est exactement dans ce désir d'intégrer vie personnelle et démarche militante que se situe le groupe de conscience dont on relate l'existence dans *Retailles.*

Le groupe de Boucher et Gagnon a été fondé dans la foulée de la Rencontre québécoise internationale des écrivains de 1975, dont le thème était « Femme et écriture ». Dans son autobiographie *Depuis toujours* (2013), Madeleine Gagnon revient sur ce groupe, qu'elle nomme « Moi-Je », et sur l'étape charnière dans son expérience de militante féministe que représentaient ces réunions. Le « Moi-Je » a eu une durée de vie brève, à cause des différends qui ont eu raison de l'unité et de l'amitié de ses participantes. Dans cette perspective, *Retailles* est le *post mortem* du groupe de discussion, que signent seulement deux de ses membres – au départ, six femmes formaient le « Moi-Je »[4]. Alors qu'elles militent pour une réconciliation du féminin et du masculin et qu'elles croient en l'apport des hommes aux luttes féministes, Denise Boucher et Madeleine Gagnon sont mises au ban des rencontres, préparant la voie à la dissolution du groupe.

La tonalité de l'écriture de *Retailles* diffère de celle de *Depuis toujours*, même s'il s'agit, dans les deux cas, de retracer les moments importants de l'expérience vécue par les auteures. Madeleine Gagnon s'est gardée de prétendre à un compte rendu du réel exact, conforme à la réalité : en fait foi la mention générique de

4. Odette Gagnon, Marie-Francine Hébert, Patricia Nolin, et, bien entendu, Denise Boucher et Madeleine Gagnon. À ce noyau original s'est jointe, par la suite, Pauline Julien.

« récit » autobiographique, qui vient dédouaner *Depuis toujours* d'une quelconque obligation à vérité. Dans la préface de *Retailles,* qui se lit comme le programme d'écriture du projet, les deux écrivaines expliquent ne pas poursuivre un travail sociologique qui viserait une reconstitution des faits. Se situant à l'opposé de l'objectivité scientifique, elles écrivent :

> Ce risque [d'écrire à deux l'histoire du « Moi-Je »] ne pouvait s'apprivoiser au document sociologique. Ni à l'analyse dite objective de théories et de pratiques d'un groupe ainsi réduit à l'état de corps disséqué ou autopsié. Trop douloureux furent les morcellements que les sciences de l'homme nous firent subir, pour que nous nous mettions nous même [*sic*] à objectiver ce qui de nous ne s'est pas encore complètement révélé comme sujet (Boucher et Gagnon, 1977 : 8)[5].

Le communautarisme, tel que le pratiquait le groupe de conscience auquel appartenaient Boucher et Gagnon, apparaît comme un leurre qui recrée un système qu'elles cherchaient pourtant à dénoncer : ce constat est répété dans le livre sous plusieurs formulations, notamment lorsqu'elles remarquent avoir « reprodui[t] les mêmes fautes du système tant dénoncé » (*R* : 48). Un peu plus loin, un constat similaire se lit : « [N]ous n'avons fait péniblement que répéter l'histoire. Peut-être cela avancera-t-il à quelque chose de le dire ? » (*R* : 76). « De le dire » et de *le redire*, aurait-on pu lire ici, tant une logique du piétinement et du ressassement est maintenue dans *Retailles* ; comme si, à force de raconter l'histoire sous tous ses angles, sous toutes ses formes, on pouvait arriver à en distiller le sens. Barbara Havercroft, alors qu'elle étudie le concept d'agentivité dans *Journal pour mémoire* (1993) de France Théoret, voit dans les répétitions de l'écrivaine un procédé de dénonciation. C'est en

> ciblant la simple répétition elle-même, dans les diverses formes telles qu'elles sont présentées lors de son parcours, que Théoret parvient à la dévoiler comme source de fatalité, comme cause de l'enlisement du sujet. De cette façon, le dire devient un faire, les stratégies qui font revivre la répétition mortelle antérieure la combattent toujours, tout en la racontant (Havercroft, 1999 : 109).

5. Les renvois à *Retailles* seront désormais indiqués par la mention *R,* suivie du numéro de la page.

Comme chez France Théoret, la répétition devient, dans *Retailles*, une façon non seulement de critiquer, mais aussi de marteler le propos, à l'aide d'une stylisation qui a à voir avec la litanie[6].

En révélant les heurts qui ont eu lieu au sein du « Moi-Je », on critique aussi certains travers du mouvement féministe : un constant balancement entre le personnel et le collectif est à l'œuvre. Du même coup, les écrivaines procèdent à une introspection de leurs propres torts dans le marasme qui fut le leur : « Je ne crois absolument plus aux groupes dits de conscience : ils constituent sans doute le piège le plus raffiné du féminisme actuel. Comment, issue de la psychanalyse, ai-je pu l'ignorer à ce point ? Pourquoi ? Que voulais-je éviter là ? » (*R* : 149), écrit Madeleine Gagnon. Afin de comprendre l'échec de la communauté qu'elles ont voulu ériger, Denise Boucher et Madeleine Gagnon utilisent, dans *Retailles,* de nombreux procédés intertextuels, qui permettent, croient-elles, de retrouver une parole personnelle muselée dans leur groupe de conscience. La littérature est ainsi considérée comme un espace créatif, alors que l'on rejoue, dans le périmètre du livre, une expérience désastreuse afin d'en faire émerger un sens qui n'apparaît pas de prime abord.

ÉCRIRE À LA MANIÈRE D'UNE COURTEPOINTE : HÉTÉROGÉNÉITÉ DES FORMES, MÉMOIRE DE LA LITTÉRATURE

Le titre du livre, *Retailles,* révèle cette logique où la littérature se conçoit comme une pratique artisanale qui s'apparente à la couture, voire à la courtepointe. Un esprit composite est à l'œuvre dans le livre, où sont réunis poèmes, essais, chansons, lettres ; je reviendrai sur le caractère hétérogène des pratiques littéraires qui y sont regroupées. La courtepointe rappelle une tradition de travaux domestiques dont l'usage était presque exclusivement dévolu aux femmes, alors que la pratique des arts institutionnalisés, comme la peinture et la sculpture, notamment, était réservée aux hommes[7]. Plusieurs artistes visuelles féministes

6. Dans les répétitions qui se succèdent dans *Retailles* comme dans le *Journal pour mémoire* de Théoret, on peut voir une certaine circularité, puisque le texte n'avance pas de façon progressive, mais revient sur lui-même. Cette absence de progression est l'une des caractéristiques qui ont été le plus associées à l'écriture des femmes, comme le remarque Suzanne Lamy, mentionnant que « presque toutes les femmes [en littérature] font de la litanie leur bien » (Lamy, 1979 : 75). Dans une même veine, Evelyne Ledoux-Beaugrand souligne que lorsqu'il fonctionne ainsi, « le texte [est] à l'image de ce qui est considéré comme la représentation par excellence du féminin : circulaire, circonvolutif » (Ledoux-Beaugrand, 2013 : 60).

7. Voir entre autres l'ouvrage de Linda Nochlin (1971).

ont repris dans leurs œuvres des pratiques artisanales qui ont été souvent dévalorisées. Nommons par exemple l'œuvre *Crocheted Environment* (1972), de Faith Wilding, artiste paraguayenne naturalisée américaine : cette installation, une tente composée de *patchworks,* rappelle une courtepointe. En ce sens, Wilding explique à propos de cette pièce que

> l'artisanat domestique en est venu à être associé avec la féminité, tandis qu'une forme d'art plus noble a été, elle, associée à la masculinité. Dans cet environnement crocheté, [elle a souhaité] rendre hommage au travail économique et culturel des femmes, qui a été si utile. Du même coup, [elle a] produi[t] une pièce qui était inutile pour démontrer que la distinction entre l'art et l'artisanat était erronée[8] (Wilding, 2000 : 90).

Retailles, d'une façon similaire à *Crocheted Environment,* reprend le motif du raccommodage : le geste de rapiéçage est transposé à la littérature. Dans la logique de *Retailles,* il s'agit en effet, pour les auteures, de coudre bout à bout des pièces de tissu hétérogènes les unes aux autres pour produire un agencement. Le titre met également en relief le fait que l'expérience vécue par ces femmes, alors qu'elles ont été rejetées, fait d'elles des rebuts, autrement dit des « retailles ».

Les morceaux qui composent une courtepointe, même s'ils composent un même tissu, demeurent hétérogènes les uns aux autres, ne deviennent jamais indifférenciés : leur singularité est maintenue. D'une manière similaire à ce procédé, dans l'objectif de conserver intactes les subjectivités des individus à l'origine du livre, seule la préface est signée conjointement par les deux écrivaines. Par la suite, chaque partie est signée des initiales des auteures : « db » pour Denise Boucher et « mg » pour Madeleine Gagnon. Cette façon de procéder permet de réinjecter une part d'individualité dans l'expérience de groupe, qui a par ailleurs rendu floues les frontières entre « soi » et « l'autre » : le groupe de conscience est décrit comme étant dogmatique, n'autorisant pas la parole individuelle. Il « aura fallu l'illusion du collectif amoureux pour redécouvrir l'inépuisable générosité de la solitude. Ce n'est que dans la reconnaissance lucide des limites du sujet qu'il est possible de franchir les bornes de l'isolement » (*R*: 151). Ainsi, c'est d'abord en reconnaissant que chaque individu possède un discours qui lui est propre que l'on peut finalement accéder à la communauté, considèrent Gagnon et Boucher.

8. Je traduis librement de l'anglais.

À cet égard, la forme même du livre est un plaidoyer pour une revalorisation des formes issues du personnel. On choisit de procéder à un collage de pratiques littéraires où le sujet prédomine au profit des amalgames que peut parfois entraîner le collectif. Le sous-titre de *Retailles,* « complainte politique[9] », renvoie notamment à un type de chanson tournée vers l'intériorité : la complainte, en effet, est un chant qui relate les mésaventures d'un individu, à l'opposé de la tradition de la chanson de geste, par exemple, où sont mis de l'avant des actes héroïques, qui entraînent des répercussions positives pour une communauté. Parmi l'éventail de pratiques discursives proposées, on retrouve également des entrées de journal intime, qui permettent l'utilisation d'un ton confessionnel. Surtout, on note une prédominance de l'épistolaire : chaque partie du livre est signée par l'écrivaine qui l'a rédigée, ce qui recrée la forme d'une lettre signée par son auteure. De la même manière que l'artisanat évoqué plus tôt, la correspondance a souvent été considérée comme mineure au sein de la hiérarchie des genres littéraires. Son utilisation dans *Retailles* permet une revalorisation de sa pratique. De plus, le livre de Boucher et de Gagnon se situe dans la production des années 1970 et 1980, alors que la forme épistolaire est récurrente[10] au sein de textes féministes. En reprenant à plusieurs reprises la forme de la lettre, *Retailles* procède à un geste intertextuel, d'une part parce qu'il reproduit une forme littéraire aux codes précis, d'autre part parce qu'il entre en communication avec d'autres écrivaines de son époque qui utilisent le même procédé. La forme du livre, qui s'ouvre sur une dédicace à chacune des autres membres du groupe, Odette Gagnon, Marie-Francine Hébert, Pauline Julien et Patricia Nolin, s'apparente d'ailleurs à celle d'une lettre, alors que la liste de ces noms apparaît comme les destinataires de la missive qui suit. Louise Dupré remarque d'ailleurs dans *Stratégies du vertige* que la pratique de la dédicace est récurrente dans ce qu'elle identifie comme « la modernité québécoise » (Dupré, 1989 : 64), où elle inclut Madeleine Gagnon. Plus précisément, elle observe que les « auteures de la modernité [contrairement aux auteurs] dédient la plupart du temps leurs textes à des femmes. La dédicace sert alors de relais : elle jette les bases d'une complicité, d'une sororité, d'une connivence » (Dupré, 1989 : 64). Dans le cas de *Retailles,* la dédicace, si elle témoigne en effet d'une certaine communauté, montre surtout une communauté en négatif, une communauté disparue : celle du groupe de conscience. La dédier aux membres de ce défunt groupe permet de faire revivre

9. Ce sous-titre disparaît avec la réédition du livre en 1988.

10. Par exemple chez Suzanne Lamy (« Lettre à ma fille », dans *D'elles,* 1979), ou chez Madeleine Gagnon (*La lettre infinie,* 1984).

cette communauté, mais peut aussi sembler d'une ironie grinçante de la part des auteures du livre, qui montrent ainsi à celles qui les ont blessées l'ampleur de la douleur qu'elles ont causée.

Plusieurs lettres composent le livre, toutes adressées à des femmes : parmi elles, « Lettre à une coyote », « Lettre à nos cinq », « Lettre à la divine ». Certaines de ces lettres, cruelles, s'adressent aux membres du groupe. Par exemple, « Lettre à la raide » « souhaite un bien mauvais anniversaire et une bien mauvaise année » à sa destinataire (*R* : 137). La littérature épistolaire

> implique une absence qui est à l'origine [de sa] pratique […], dans la mesure où la lettre n'existe qu'en fonction de la distance temporelle et spatiale qui sépare les interlocuteurs. Selon le contexte, les correspondants insisteront sur ce qui les unit ou les sépare. La lettre peut ainsi être un « pont », signe de l'intimité, ou une « barrière », signe de rupture (Bernier et Desjardins, 2002 : 197).

Au travers de l'utilisation de la lettre émerge donc la possibilité d'un dialogue, même fictif, avec les membres du groupe qui les ont blessées ; la lettre implique une possibilité de *répondre* aux affronts, voire de s'en venger par la cruauté en l'adressant à son destinataire de manière directe. Or cette « rupture », pour reprendre le terme de Marc-André Bernier et Lucie Desjardins, se fait également dans la reconnaissance du lien qui a autrefois uni la personne à qui le sujet épistolier écrit, alors que « la lettre […] rend indissoluble le rapport entre la destinatrice et son destinataire » (de Viveiros, Irvine et Schwerdtner, 2015 : 8). Dédier *Retailles* aux femmes mêmes qu'elles mettent en procès, leur adresser une correspondance, permet de ne pas anéantir tout à fait le lien qui les a autrefois unies, d'analyser encore une fois leur relation. En résulte un livre dans lequel le temps fait du surplace, parce qu'il n'appartient pas tout à fait à un temps révolu : le temps de l'écriture participe à en actualiser l'expérience. Il n'appartient pas non plus complètement au présent puisqu'il procède à une anamnèse, et encore moins au futur alors que *Retailles* expose les apories du groupe qui ont fait en sorte que toutes perspectives d'avenir sont caduques.

Le dispositif de la lettre permet également de retravailler la communauté maintenant dissoute à partir de l'intérieur, puisque les destinataires sont identifiées, et ne peuvent plus, désormais, revêtir la chape du commun comme annihilateur de subjectivité. Tout en signifiant le deuil à faire du projet, *Retailles,* parce qu'il le met en scène, est également une manière de ne pas le laisser mourir tout à fait, de le faire revivre dans l'espace du texte, tel un tombeau poétique. Écrire une lettre n'est pas

> [t]enter d'arrêter pour de bon le sens de la relation, le saisir, le figer, l'enterrer… mais plutôt le suspendre, maintenir la relation comme ce qu'elle a toujours été, comme ce que l'amour est essentiellement et que la lettre permet de figurer : une union entre deux subjectivités qui ne se rencontrent jamais parce qu'elles ne sont pas closes sur elles-mêmes, parce que *je* et *tu* échappent d'abord à eux-mêmes (Delvaux, 2015 : 35).

Ce que souligne ici Martine Delvaux est crucial lorsqu'il s'agit de penser *Retailles,* où le motif de l'amour est omniprésent. L'amour ouvre d'ailleurs le livre, alors qu'à côté des dédicaces se trouve la phrase « [n]ous nous sommes rendues aux confins de la mort amour de l'amour à mort » (*R* : 5). Mort et amour sont réunis dans un rapport d'insécabilité, et signifient autant la mort de l'amour qui unissait les membres du groupe que la mort d'un certain amour-propre qui a été mis à mal au fil du « Moi-Je ». En effet, certaines des lettres ne sont pas uniquement dirigées vers les membres du groupe qui ont mis Gagnon et Boucher à part, mais « à nos cinq » (*R* : 157). De cette manière, elles s'adressent non seulement à celles qui les ont écartées, mais également à elles-mêmes, puisque faisant partie de ces cinq, elles ont participé à créer un groupe que désormais elles critiquent. On tente ainsi de circonscrire à la fois l'autre qui nous a blessé et les parts de nous qui ont été perdues, ou trahies, dans le processus. *Retailles* collige ces différents fragments afin de les réunifier dans un assemblage qui n'est pas sans évoquer la courtepointe que laisse entrevoir le titre du livre.

RECRÉER LA COMMUNAUTÉ

Si *Retailles* met en scène le groupe de parole comme une communauté intenable, à la fois perdue *et* retrouvée dans l'écriture, il permet aussi d'envisager une autre communauté. Bien entendu, on pense à celle qui unit Madeleine Gagnon et Denise Boucher dans le projet d'écriture du livre, mais cette première communauté à deux fonctionne comme le reliquat d'une autre communauté, celle-là ancienne. Madeleine Gagnon écrit d'ailleurs, à ce propos, avoir « cru remplacer les rivalités par des solidarités nouvelles » (Gagnon, 2013 : 273) avec ce livre. Ces « solidarités nouvelles » sont celles ouvertes par l'usage de la citation, alors que le texte littéraire, et la mémoire des autres textes qu'il porte, est présenté comme le seul lieu où peut désormais subsister une communauté viable.

Retailles est émaillé de citations ainsi que de références à d'autres textes et à d'autres pratiques artistiques[11]. Sans m'attarder à l'ensemble des phénomènes intertextuels, je me contenterai ici d'observer comment la présence de citations dans les premier et dernier textes de *Retailles* permet de créer un discours théorique sur l'intertextualité dialoguant avec l'expérience que relatent Denise Boucher et Madeleine Gagnon. Cette dialectique entre un propos théorique et un « je » énonciatif est au cœur de la théorie-fiction, l'un des grands mouvements de la littérature des femmes des années 1970 et 1980, auquel on peut également associer *Retailles*[12]. France Théoret définit la théorie-fiction comme un discours qui « propose en même temps, des avancées du côté de la fiction, c'est-à-dire d'un vivre lié à une subjectivité, et des avancées théoriques qui ont pour fonctions d'abstraire ce qui peut se généraliser à partir de la subjectivité » (Théoret, 1987 : 147). En effet, les propos sur l'intertextualité véhiculés dans *Retailles* participent à mettre en lumière la subjectivité de Madeleine Gagnon et Denise Boucher, qui avait justement été brimée, affirment-elles, dans le groupe de conscience dont elles ont été exclues. Le recours à la pratique citationnelle est associé à une certaine jouissance, à la possibilité pour les auteures de choisir librement les propos qu'elles inséreront dans leur texte : « Et tant que ça me plaira, il y aura des parenthèses. Et tant que ça me plaira, des citations. Et tant de textes et de paroles » (*R*: 98).

La préface de *Retailles* s'ouvre sur une épigraphe de Marguerite Duras, « écrire ce que l'on veut, telle est la paradoxale invitation » (Duras, citée dans *R*: 7), et se clôt sur une citation de la même écrivaine, « c'est peut-être, oui, la mise en échec de toute reconstitution » (Duras, citée dans *R*: 15). Ces citations sont encadrées de guillemets, dont la présence, dit Antoine Compagnon, atteste que « la parole est donnée à un autre, que l'auteur se démet de l'énonciation au profit d'un autre » (Compagnon, 1979 : 40) : dès les premiers mots de *Retailles,*

---

11. Très rapidement, notons ici une allusion à Annie Leclerc (*R*: 125). La présence de Leclerc dans *Retailles* signale le désir de Gagnon de réfléchir avec l'écrivaine française, désir qui se confirmera d'ailleurs avec la publication de *La venue à l'écriture* (1977), qu'elles cosignent toutes deux avec Hélène Cixous, comme j'ai mentionné plus tôt. Ailleurs dans *Retailles,* une citation du poète Michel Galarneau (*R*: 126), là les paroles d'une chanson québécoise traditionnelle (« la bastringue va commencer », *R*: 37). D'autres paroles de chanson, cette fois de Bob Dylan, sont juxtaposées à un texte de Gagnon, permettent de mettre en relief le sentiment d'avoir été rejetée : « *I've been throwned down into the nights of your sorrow* de là me parlera aussi notre sororité » (*R*: 40).

12. Lors de sa réédition en 1988, le livre est d'ailleurs publié dans la collection « essais/fiction » de l'Hexagone.

le texte s'ouvre à la parole d'une autre écrivaine. L'épigraphe en surplomb permet de mettre le livre qui suit sous l'influence des propos de Duras alors que

> le collage de la phrase au-dessus du texte, en ouverture, fait à la fois apparaître une séparation (grâce au blanc qui dissocie l'intertexte et le texte) et une réunion : le texte s'approprie les qualités, et le renom d'un auteur ou d'un texte précédents, que ces derniers lui transmettent par effet de filiation : la place de l'épigraphe, en exergue au-dessus du texte, suggère la figure généalogique (Samoyault, 2001 : 46-47).

Retailles se place ainsi sous les auspices de Duras, que Madeleine Gagnon rencontrera d'ailleurs quelques années plus tard, en 1980, alors que l'écrivaine française séjourne à Montréal dans le cadre de la projection de son film *Camion*[13]. Elle décrira cette rencontre dans le chapitre « Cimetière aux œillets » de son livre *Le deuil du soleil* (1998), réitérant son admiration pour l'œuvre de l'auteure de *L'amant*. Or Duras n'apparaît pas simplement, dans ce contexte, comme une figure tutélaire, comme l'invitent à penser les commentaires de Compagnon et Samoyault. Les deux phrases citées au début et à la fin de la préface de *Retailles* pourraient se lire, en les mettant l'une à la suite de l'autre, comme une seule et même phrase, « écrire ce que l'on veut, telle est la paradoxale invitation, c'est peut-être, oui, la mise en échec de toute reconstitution ». Cet effet de lecture éclaire le propos de *Retailles,* puisque les deux écrivaines y prônent une liberté de forme de l'écriture afin non pas de « reconstituer » l'échec du groupe de conscience, ou de rendre avec réalisme les causes de son démantèlement, mais plutôt de réfléchir de manière créative aux raisons de sa dissolution. La pratique citationnelle devient alors un « acte dynamique [qui] manifeste le désir de mettre des noms, de révéler ses connivences et ses influences, de dévoiler le *je* de l'énonciation » (Dupré, 1989 : 67). En effet, c'est grâce au « collage », pour reprendre le mot de Samoyault, composé en juxtaposant les phrases de Duras avec le texte de *Retailles,* que l'interaction crée un sens. L'assemblage entre les citations et les parties du livre que signent Boucher et Gagnon peut d'ailleurs aussi être vu comme la courtepointe à laquelle réfère le titre du livre, alors que les blancs textuels apparaissent

---

13. Suzanne Lamy et André Roy ont réuni sous le titre *Marguerite Duras à Montréal* (1981) des textes de plusieurs écrivains québécois qui ont écrit sur la venue de l'écrivaine dans la métropole québécoise. Dans *Le deuil du soleil*, Madeleine Gagnon dit qu'elle devait, à l'origine, faire partie de ce collectif, mais qu'elle a choisi de s'en retirer en solidarité avec son ami Patrick Straram, dont le texte aurait été refusé par les éditeurs parce qu'il était « jugé délirant, déliquescent » (Gagnon, 1998 : 46).

comme les marques de la couture qui opèrent la jonction entre deux éléments de discours qui appartiennent à des écrivains distincts.

Dans le dernier fragment du livre, on retrouve encore Marguerite Duras. Cette fois, elle n'est pas citée directement ; dans une mise en abyme, elle est plutôt convoquée par le biais du texte de Maurice Blanchot, *La communauté inavouable,* dans lequel ce dernier analyse un roman de Duras, *Détruire, dit-elle.* Ce passage de *Retailles* est entrecoupé de longues citations de *La communauté inavouable,* mises en retrait dans le texte. Gagnon, qui signe ce passage, considère que la clef qui donne un sens à l'échec du groupe de conscience réside dans le livre de Blanchot, dans lequel il écrit qu'il faut « aimer pour détruire » (Blanchot, cité dans *R*: 158). Les femmes du groupe de conscience, écrit Gagnon, auraient dû se servir de l'amour qu'elles éprouvaient l'une pour l'autre afin de détruire certaines structures de pouvoir qu'elles ont reproduites malgré elles[14]. À la place, elles se seraient détruites entre elles, en s'attaquant mutuellement de manière mesquine et personnelle. Madeleine Gagnon explique combien sont essentiels les textes des autres afin de donner un sens à l'expérience vécue. De la même manière que Blanchot cite Duras afin de relancer ses propres réflexions, la littérature est posée, dans *Retailles,* comme un vaste réservoir où reconnaître le patron de ses propres sensations pour ensuite les identifier :

> La mémoire insatiable, cette multitude de textes amants qui d'un texte à l'autre parfois se rencontrent, sans quoi notre histoire ne serait pas venue. Les citations ne seront donc toujours pour moi que des entrelacements privilégiés où les mots se marquent d'étreintes pour poursuivre ce qui de l'histoire me dit le durable et l'intime (*R*: 158).

L'ouverture à d'autres textes agit comme une relance à l'univers qui se déploie dans *Retailles*. On pose l'intertextualité comme une réponse, voire comme une substitution à une communauté constituée des contemporaines des écrivaines. Pour le dire avec Tiphaine Samoyault, la littérature « montre ainsi sa capacité à se constituer elle-même en somme ou en bibliothèque et à suggérer l'imaginaire qu'elle a d'elle-même » (Samoyault, 2001 : 33). *Retailles* cherche donc à ériger un mode d'écriture qui trouve ses référents dans la littérature même. Les livres sont

14. Dans la citation que j'évoquais dans l'introduction de ce texte, Catherine Mavrikakis (2001) s'inspirait également de *La communauté inavouable* de Blanchot afin de réfléchir à une communauté au féminin. C'est dire combien les propos de Blanchot ont été fertiles pour plus d'une génération de féministes afin de penser comment le collectif, entre femmes, pouvait s'articuler.

posés comme un lieu où trouver des réponses aux problèmes rencontrés dans le réel, où le concept de communauté se révèle aussi décevant qu'impraticable.

MANUEL DE POÉTIQUE À L'INTENTION DES JEUNES FILLES

COUDRE SA PRÉSENCE AUX TEXTES DES AUTRES

Carole David est une poète et une écrivaine québécoise. Son œuvre présente, depuis *Terroristes d'amour* (1986), des voix et des personnages féminins. Elle est active sur la scène littéraire et participe régulièrement à des lectures publiques : elle a notamment lu un texte-hommage lors d'un événement organisé en l'honneur de France Théoret à la Maison de la poésie de Montréal, le 4 juin 2016. Elle y témoignait de son admiration pour cette écrivaine, cofondatrice de la revue féministe *Têtes de pioche,* dont l'œuvre réitère un engagement envers la cause des femmes. La poésie de Carole David s'inscrit dans la filiation de celle de Théoret, mais également, postulerais-je ici, de la pensée de Madeleine Gagnon et de Denise Boucher dans *Retailles*. Cette filiation littéraire

> s'entend également dans la reprise, une opération de reprisage, une forme de raccommodage ou même de recyclage donnant lieu à quelque chose de nouveau [que les héritières] créent à partir des matériaux discursifs et des schèmes de pensées anciens, usagés, voire abîmés, qu'elles rapiècent en laissant toutefois visibles les traces et cicatrices laissées par ces actions (Ledoux-Beaugrand, 2013 : 19).

Dans *Manuel de poétique à l'intention des jeunes filles* (2010), Carole David reprend, réutilise et recycle, pour reprendre les mots d'Evelyne Ledoux-Beaugrand, un thème qu'exploraient, trente ans avant elle, les auteures de *Retailles* : la difficulté à constituer une communauté au féminin. Il n'est pas anodin, d'ailleurs, que le champ lexical qu'utilise Ledoux-Beaugrand pour parler de filiation soit celui de la couture, qu'utilisaient aussi, nous l'avons vu, Denise Boucher et Madeleine Gagnon quand elles réfléchissaient aux manières de coudre des influences intertextuelles à même leur texte. Dans *Manuel de poétique à l'intention des jeunes filles,* Carole David met aussi en scène une multiplicité référentielle, à l'image de la « bibliothèque » que décrit plus haut Samoyault, où foisonnent les références à des poètes, des écrivain.e.s et des artistes. Tout comme dans *Retailles,* où les deux voix énonciatives, celles de Denise Boucher et de Madeleine Gagnon, sont celles des femmes qui écrivent, la voix lyrique qui traverse le recueil de David et qui collige les différentes références demeure un « je » écrivant. Ces deux livres comportent

également une certaine portée éducative. Parmi les objectifs du projet énoncés dans *Retailles* se trouve en effet le désir de livrer l'histoire de l'échec du groupe de conscience afin d'en faire un exemple à ne pas suivre. « Si d'avoir contribué quelque peu à expliquer la fiction de ces groupes, en les démontant de l'intérieur pour y avoir vécu, peut-être que tant d'échecs répétés, chez les femmes et ailleurs, pourraient mieux se comprendre, et qui sait, s'éviter ? » (*R*: 153), écrit Gagnon. Néanmoins, un certain espoir demeure : si les groupes de femmes sont décrits comme étant voués au désastre, les communautés imaginaires, littéraires peuvent apporter un certain apaisement et, a fortiori, un enseignement. La portée didactique, chez David, dont le recueil est identifié comme un « manuel », est nettement plus ironique : le recueil reprend dans son titre la forme figée des manuels qui existent depuis le XVIIIe siècle, visant à édifier les jeunes filles et souhaitant les maintenir dans le rôle bien circonscrit de femmes au foyer. La poétique, territoire de la théorie littéraire qui a été érigé par des penseurs masculins, est ici liée au féminin, qui plus est, aux jeunes filles. Le titre constitue en lui-même un phénomène intertextuel, et renvoie à des pratiques didactiques et à une transmission de la littérature particulière, qui passerait par les femmes. Or, une trentaine d'années après *Retailles,* il semble moins certain chez David que chez Gagnon et Boucher que les communautés littéraires arriveront à créer une grille de lecture du monde efficace. Les communautés d'affinités électives intellectuelles ne sont désormais plus un cadre permettant d'appréhender le réel et de le rendre plus lisible ; elles servent plutôt à en mettre en relief certaines incohérences, certains points de fuite du social plutôt que de chercher à en ébranler les fondements.

RASSEMBLER LES FEMMES ILLUSTRES

Le poème liminaire du *Manuel poétique à l'intention des jeunes filles* met en place plusieurs des motifs centraux du recueil :

> Je suis sur une ligne partagée avec les icônes
> qui crient derrière ma gorge : Ann, Amelia,
> Emily, Jeanne d'Arc et la Thérèse extatique,
> tant de visions récitées par mes chevilles maigres,
> mes pieds longs et plats comme la Belgique […] (David, 2010 : 9)[15].

15. Les renvois au *Manuel poétique à l'intention des jeunes filles* seront désormais indiqués par la mention *MP,* suivie du numéro de la page.

Le « je » lyrique est décrit comme ayant ingéré plusieurs figures qui reviendront au fil du recueil. Trois poètes (Anne Sexton, Amelia Rosselli, Emily Dickinson) côtoient deux saintes catholiques, Jeanne d'Arc et Thérèse d'Avila ; toutes sont identifiées comme des « icônes ». La littérature est donc posée comme aussi sacrée que la religion, puisqu'elle est réunie sous le même terme qui agit tel un dénominateur commun. Appartenant à différents lieux géographiques – l'Italie pour Rosselli, les États-Unis pour Sexton et Dickinson, la France pour Jeanne d'Arc et l'Espagne pour Thérèse d'Avila – ainsi qu'à différentes périodes de l'histoire, ces personnalités sont toutes comprises à l'intérieur de la voix de la poète. Bien plus qu'une partie de l'imaginaire du sujet lyrique, ces femmes font littéralement corps avec lui, se trouvant à l'intérieur de sa voix, donc de sa bouche. Préserver quelque chose en bouche, avoir quelqu'un sous la langue, c'est une manière de ne jamais l'avaler ni de le digérer, de toujours le garder dans l'instant présent. Visions fantomatiques, ces personnalités sont ainsi réactualisées dans l'écriture en s'incarnant dans le corps de la poète. Porter l'autre en son corps tel un adjuvant à l'écriture est un geste intime d'une intense familiarité qui est renforcée par le fait qu'on identifie ces femmes par leurs prénoms seulement. Car chez Carole David, alors qu'Emily Dickinson peut côtoyer dans le même espace-temps Thérèse d'Avila, il n'y a pas de hiérarchie entre les voix. Le « je » lyrique se place de manière horizontale avec celles qu'il convoque ; côte à côte, ces femmes sont posées sur la même « ligne partagée », sans que l'une ait priorité sur l'autre.

Ces figures sont également présentes à l'intérieur des membres inférieurs du « je » lyrique, ses « chevilles » et ses « pieds ». Le poème s'intitule « Se tenir debout (et à voix haute) » : tout se passe comme si, en prenant place dans les membres de la voix qui les accueille, ces femmes l'aident à se mouvoir. « Se tenir debout » renvoie également à l'expression québécoise qui signifie prendre la place qui nous revient, même si l'on fait face à des gens qui sont antagonistes. Un lien se crée donc entre le geste d'écrire et le fait d'être non seulement audible, mais aussi en mesure d'assumer sa parole. La communauté rassemblée par David devient donc une antithèse au silence. La parenthèse comprise dans le titre, « à voix haute », participe aussi à l'idée que les femmes du poème font du bruit, ne sont pas muettes. Comme le souligne le deuxième vers cité plus haut, ce sont des « cris » que lancent ces femmes ; du même coup, on reprend ici l'un des motifs premiers de la littérature féministe, où la mise en scène du cri est récurrente, devenant une manière formelle de contrecarrer le mutisme dans lequel les femmes avaient historiquement été maintenues. Pensons, par exemple, au vers « J'écris le cri seul », de Madeleine Gagnon (1981 : 81), ou encore, à ce passage du pamphlet

programmatique d'Hélène Cixous, *Le rire de la Méduse,* où l'auteure affirme que « [l]e cri qui jaillit à l'articulation des temps [i]l faut le crier par écrit » (Cixous, [1975] 2010 : 28). La philosophe française signifie ici la nécessité de trouver des stratégies dans l'écriture, présentée comme espace de résurgence, afin de rendre compte du cri des femmes, qui permet de les rendre visibles dans des espaces où elles avaient été jusque-là absentes ou muselées.

La partie du recueil « Les pieuses domestiques » présente une série de poèmes intitulés d'après des femmes illustres. À la manière d'un portrait, quelques traits biographiques de leurs vies sont évoqués. On reprend dans cette section des destins souvent tragiques, comme celui de Maria Goretti, sainte italienne décédée à onze ans, en 1902, après avoir été poignardée par un jeune homme parce qu'elle résistait à ses avances. Alors qu'il aurait pu s'effacer complètement pour laisser la place belle au destin qu'il met en scène, le « je » lyrique est présent par intermittence. Plus encore, il s'adresse directement à ces femmes. Comme la communauté de femmes évoquée plus tôt, qui prenait place à l'intérieur de la voix énonciative, ces « pieuses domestiques » appartiennent à des lieux et des moments historiques hétérogènes et éloignés du présent de l'énonciation. Or, en s'adressant à elles au moyen du « tu[16] », dans la contemporanéité de l'instant présent, on annihile une distance temporelle, ce qui crée une certaine familiarité avec ces figures. Dans le vers qui suit, le « je » lyrique se situe à Montréal, dans le quartier Saint-Léonard, d'où il communique avec Goretti :

> Ton visage m'apparaît dans un duplex
> de Saint-Léonard au milieu des lampions allumés.
>
> Jeune vierge figée dans la cire ; une gerbe de lys
> camoufle les blessures
> de tes quatorze coups de couteau,
> […]
> j'ai cousu ton image sur ma poitrine,
> sous ma guêpière couverte de sang (*MP* : 16).

Le « je » lyrique possède un corps dont l'intégrité a subi les affres d'une menace qui n'est pas identifiée, sa « guêpière [étant] couverte de sang ». Dans la même

16. Notons tout de même une exception : dans « Emily Dickinson », c'est à la deuxième personne du pluriel que s'articule le poème. On vouvoie donc la poète, ce qui donne l'impression d'une plus grande déférence à l'endroit de cette écrivaine, qu'on ne pourrait, dans cette logique, se permettre de tutoyer.

section, s'adressant à la poète Joyce Mansour, la voix énonciative lui dit qu'elle passera l'hiver avec elle « dans un lit d'impatientes immortelles / aux bouches carnivores » (*MP* : 18), donc, dans un lieu où, alors qu'elles se reposent toutes deux, une pièce de mobilier, normalement inoffensive, peut à tout moment les dévorer. Ces deux extraits mettent en relief l'inquiétante étrangeté d'un temps où peut surgir un danger pour le corps de la voix énonciative. Du même coup, c'est dans ces moments où palpite une certaine dangerosité qu'il est possible de s'approcher au plus près de Goretti et de Mansour, en épinglant l'image de l'une sur son sous-vêtement et en s'allongeant avec l'autre. Le corps blessé, ou potentiellement blessé, est ainsi une manière de s'aligner intellectuellement avec des figures que l'on élit et qui possèdent également une expérience de la douleur. Ce n'est pas tant une esthétique de la guérison qui domine chez David, mais plutôt celle d'une exposition de la blessure, de sa monstration, où les plaies des anciennes continuent de saigner jusqu'aux vivantes, et celles des vivantes de saigner jusqu'aux anciennes, dans une communion où les femmes d'hier et d'aujourd'hui s'accompagnent dans la douleur.

Sous chacun des titres de la section « Les pieuses domestiques » se trouve une citation en italique. Alors qu'ailleurs dans *Manuel de poétique à l'intention des jeunes filles,* les citations sont accompagnées de notes de bas de page qui indiquent leur provenance, il n'y a pas, dans ce cas-ci, d'indices permettant de connaître leur origine. Par exemple, pour Maria Goretti, on retrouve la phrase « je te pardonne » (*MP* : 16) : l'histoire veut qu'elle ait prononcé ces mots, absolvant ainsi son agresseur peu avant de se faire donner les derniers sacrements. Or, comme cette citation ne possède pas d'émetteur clair, elle peut aussi être attribuée à la voix énonciative : de cette manière, on brouille ce que Samoyault nomme « la notion d'origine » (Samoyault, 2001 : 105). Alors que la voix énonciative fait siens les propos d'autrui en les phagocytant, les italiques, dans ces expressions, montrent que ces phrases appartiennent *aussi* à une autre instance du discours. Ces citations dévoilent ainsi une certaine impossibilité du sujet à conserver son unité intacte : comme le corps qui est perpétuellement blessé, donc ouvert, les mots sont aussi appelés à une certaine ouverture alors qu'émerge la possibilité qu'ils aient été dits ou écrits par non pas une, mais par plusieurs personnes à la fois.

TEMPS SUSPENDU ET COMMUNAUTÉS LITTÉRAIRES

Le temps, chez David, semble déréglé. Les morts peuvent à tout moment venir hanter les vivants, mais les vivants peuvent également, dans un mouvement similaire, aller vers les morts. Dans « Les poètes boivent des martinis », par exemple, la voix lyrique regarde en catimini Sylvia Plath et Anne Sexton, « subjuguée par leur maîtrise des mots et de l'art ménager » (*MP* : 29). Les deux poètes partageaient, outre un lien d'amitié, le devoir de tenir maison et d'élever leurs enfants. Chez David, elles sont décrites comme aliénées par l'obligation de maintenir l'ordre dans la maisonnée, elles qui se « demandent / s'il faut être hantées par la vaisselle et les draps / pour écrire des poèmes dans lesquels / les objets volent / entre vers et prose » (*MP* : 29). Littérature et vie domestique sont associées, ici comme souvent dans le recueil, dans un lien qui ne va pas de soi : si maîtriser les deux semble relever de l'exploit et forcer l'admiration de qui l'observe, c'est un équilibre difficile à tenir, comme en témoigne le fait que les deux poètes camouflent « leurs cris étouffés dans le garde-manger » (*MP* : 29). Virginia Woolf, dans son discours « Professions for Women » prononcé en 1931, affirmait qu'il fallait, pour l'écrivaine, tuer « l'ange du foyer » (Woolf, 1942 : 149) pour arriver à écrire, c'est-à-dire en finir avec les responsabilités créées par les devoirs matériels de la mère et de l'épouse. Le spectre de ces obligations liées au sexe féminin revient dans le poème, et marque que la gestion de la vie domestique continue à être un enjeu pour les femmes qui écrivent. Or, contrairement aux poètes qu'elle admire, la voix énonciative ne semble pas tout à fait contrainte par le *fatum* au même destin : dans le dernier vers du poème, elle précise qu'elle n'ouvrira pas « le gaz de la cuisinière » (*MP* : 16). La cuisinière peut bien entendu être associée à l'obligation de cuisiner qui revient au rôle traditionnellement dévolu à la femme, mais renvoie également à la mort de Sylvia Plath, qui s'est suicidée en inhalant le gaz de son fourneau. Sexton aussi s'étant suicidée, on marque, par ricochet, que jongler entre les sphères littéraire et domestique peut être létal. Si la voix lyrique échappe, pour l'instant, à cette mort en choisissant de ne pas ouvrir la cuisinière, l'appareil électroménager qui a servi d'instrument à la mort de Plath reste, lui, une menace bien présente, comme un rappel que la voix lyrique n'a qu'à l'activer si, elle aussi, désire mourir.

Sexton et Plath sont convoquées afin de voir comment elles conjuguent vie intellectuelle et vie matérielle alors que la gestion des tâches quotidiennes semble prendre le dessus sur la carrière littéraire de ces femmes. La maison est indissociable de l'intime, et c'est en effet l'accès au privé qui déclenche souvent

ce rapport trouble au passé que l'on observe dans *Manuel poétique à l'intention des jeunes filles* :

> J'habite un deux-pièces, sur le haut d'une montagne
> à pèlerinage. Pour entrer dans ma cour, il faut une suite
> de chiffres magiques : Deuxième Guerre mondiale
> Révolution française, guerre d'Algérie [...] (*MP* : 39-40).

C'est pour pouvoir rentrer chez soi que l'on en appelle aux tragédies du passé. Or comment se sentir protégée à l'intérieur de son chez-soi quand le fait même d'y rentrer réactive des guerres sanglantes ? Alors que la demeure agit souvent comme une frontière entre le « soi » et l'extérieur, sa fonction protectrice ici n'intervient pas. En ce sens, contre les vagues de passé qui affluent dans le présent, nul retranchement ne semble possible. Même si les guerres sont terminées, leurs répercussions continuent de se faire sentir : le présent apparaît comme un réservoir au sein duquel les époques passées se superposent les unes aux autres, dans un désordre où les guerres, elles aussi, s'accumulent, de la même manière que les fantômes visitent le présent avec assiduité. Dans *Manuel poétique à l'intention des jeunes filles,* cet univers domestique dangereux, menaçant est au cœur de ce passé qui ne passe pas ; si l'on n'arrive pas à sortir durablement les femmes de leur obligation à réguler le quotidien, il n'y aura pas d'avancée possible, semble dire Carole David : le temps continuera de s'enliser. Alors reviendront les fantômes de Maria Goretti, de Joyce Mansour, de Sylvia Plath et d'Anne Sexton, tant que « [l]a défaite du langage nous ramène au lieu de la naissance : l'obsédante cuisine » (*MP* : 74). Car il s'agit non seulement de libérer les femmes de leurs obligations domestiques, mais également de trouver des façons formelles de rendre compte de cette liberté. Sans l'un, il n'y aura pas l'autre, et le temps continuera de tourner sur lui-même, sans pouvoir échapper à sa dynamique circulaire. Comme le rappelle Isabelle Décarie, « même si nous sommes présents physiquement dans nos habitations, nous y vivons parfois comme des coques creuses, inertes. Présents, nous y vivons évidés de nous-mêmes, passifs, inanimés, occupés à des petites choses qui n'ont aucune répercussion sur le monde » (Décarie, 2004 : 110). David confirme les propos de Décarie, en illustrant combien peut être mécanique la répétition des tâches ménagères pour les femmes. Mais bien que la maison soit, dans *Manuel poétique à l'intention des jeunes filles,* un espace contraignant pour la création, sa récurrence dans l'histoire de la littérature, et plus particulièrement dans la littérature des femmes, est également un marqueur poétique à observer : « la commode, la coiffeuse, la cage sont mes seuls repères dans cette histoire de la poésie » (*MP* : 66), signifie le « je » lyrique, dans une partie du recueil judicieusement intitulée

« Kitchen Song ». *Manuel de poétique à l'intention des jeunes filles* ne reprend pas les codes d'une écriture qui mêle explicitement théorie et fiction, comme l'ont fait *Retailles* et nombre de textes féministes des années 1970 et 1980, comme je l'ai mentionné plus tôt. Le propos essayistique y est tout de même bien présent et procède d'une volonté de recadrer, d'un point de vue historiographique, la littérature des femmes afin de légitimer la place qu'elle devrait occuper. Ainsi, il s'agit avec David non seulement de « sortir les textes de leurs cuisines-isoloirs » (*R* : 14), comme il est écrit dans le texte inaugural de *Retailles,* mais de reconnaître du même coup que ces cuisines, ces salons et autres salles de lavage ont produit, chez les femmes et au fil de l'histoire, des paramètres d'écriture précis qui, s'ils décrivent une réalité aliénante, n'en possèdent pas moins une valeur littéraire dont doivent rendre compte les textes contemporains.

CONCLUSION : LES FEMMES COMME AU MUSÉE

La conceptualisation de la communauté, dans *Retailles* comme dans *Manuel de poétique à l'intention des jeunes filles,* permet d'opérer des mises à mort. En cherchant à détruire l'idée de communauté, on se permet aussi, du même coup, dans *Retailles*, d'en vivre le deuil, car la perte de ce groupe a été douloureuse pour les deux écrivaines du projet. La diversité de formes et de discours employés sont autant de stratégies pour comprendre les raisons qui ont mené à l'échec du groupe auquel elles participaient. À la manière d'un kaléidoscope, on multiplie les angles d'approche afin d'appréhender cet échec, ce qui en donne une vision plus juste : la littérature, et les formes qu'elle libère, est ainsi pensée comme un réservoir à connaissances que l'on peut replier sur le réel afin de le circonscrire. À la mort du groupe vient se substituer une communauté à construire dans la littérature, le seul lieu où l'on parvient à répertorier des solidarités sans reproduire des rapports de force semblables – ou identiques – à ceux que génère un système social de type patriarcal. Dans *Manuel de poétique à l'intention des jeunes filles* de Carole David, la mise à mort a été subie par une communauté de spectres que l'on a souvent maintenus dans des tâches subalternes au cours de leur vie. Ces revenantes s'assemblent autour de la voix énonciative alors que le corps textuel est posé comme le lieu le plus propice à recueillir leur cri.

Ce lien entre le temps qui s'enroule, qui tourne sur lui-même et la communauté au féminin se retrouve également ailleurs dans la littérature québécoise contemporaine, notamment dans les deux romans de Vickie Gendreau, *Testament* et *Drama Queens*. Dans ces livres, la protagoniste, alter ego de l'auteure, une jeune femme qui se sait condamnée par un cancer du cerveau, est aussi une

écrivaine : comme dans *Retailles* et *Manuel de poétique à l'intention des jeunes filles,* où les voix énonciatives sont également en position d'écriture, un univers où le geste d'écriture est au premier plan se retrouve dans ses récits. À partir d'une narration fragmentée, qui laisse aussi place à d'autres narrateurs, la protagoniste relate la difficulté d'écrire avec un corps malade, amoindrie intellectuellement et physiquement à la fois par les symptômes de sa maladie et par des traitements curatifs à la violence invasive. Elle fait allusion à plusieurs personnalités intellectuelles et du monde du spectacle, issues de plusieurs lieux et de plusieurs époques. L'écrivaine québécoise Marie Uguay, par exemple, décédée au début des années 1980 d'un cancer des os, à l'âge de vingt-six ans, revient dans *Testament* sous la forme d'une « Marie Uguay en tutu » (Gendreau, 2012 : 106, 123). Le tutu, jupe de gaze que portent les ballerines, apparaît comme un costume qu'enfile la narration à la figure de Marie Uguay. Alors que la protagoniste est danseuse nue, il n'est pas sans signification que son association à une écrivaine se fasse par le truchement d'un vêtement qui provient de l'univers de la danse ; ce tutu lui permet de s'identifier à la figure qu'elle élit.

« Ça me travaille, les morts médiatiques », indique la narratrice (Gendreau, 2014 : 131). En effet, ces « morts médiatiques » de femmes dont le parcours a été interrompu brusquement s'intègrent à l'univers que met en place Gendreau. Par exemple, elle organise une visite dans un musée de cire qui regroupe généralement des statues d'artisans de la culture *pop*. Or, dans le musée de cire que conceptualise Gendreau se trouve une section « littérature » dans laquelle la poète Josée Yvon, morte du sida, côtoie Marie-Soleil Tougas, la jeune comédienne décédée dans un accident d'avion, et la chanteuse Ève Cournoyer, qui s'est suicidée (voir Gendreau, 2014 : 83). Bien que provenant de différentes pratiques artistiques, ces personnalités sont rassemblées dans une section du musée consacrée à la littérature. Car c'est l'espace littéraire qui, chez Gendreau, permet de contenir ces figures féminines et d'accomplir envers elles un certain « devoir de mémoire ». Du même coup, c'est son propre corps que la narratrice embaume, en s'associant à ces femmes qui, comme elles, sont décédées à un âge précoce. Appartenant à différents milieux, ces femmes sont isolées de leur contexte respectif pour être rassemblées ensuite dans l'espace muséologique, ce qui engendre un rapport singulier au temps. En effet, le musée, lieu de conservation, réunit des œuvres de différents lieux et époques dans un même espace. Pour Michel Foucault, les musées font partie de ces lieux hétéropiques « où le temps s'accumule de manière infinie » (Foucault, 1984 : 46), puisqu'ils s'organisent autour de

> l'idée de constituer une sorte d'archive générale, la volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes, tous les goûts, l'idée de constituer un lieu de tous les temps qui soit lui-même, hors du temps, et inaccessible à sa morsure, le projet d'organiser ainsi une sorte d'accumulation perpétuelle et indéfinie du temps dans un lieu qui ne bougerait pas, où s'accumulent des strates de temps (Foucault, 1984 : 47).

Espace de connaissance dans lequel le temps se dévoile par strates accumulées plutôt que par une avancée qui suivrait un ordre chronologique, le musée, tel qu'il est conçu chez Vickie Gendreau, recoupe la manière dont sont fondées les communautés intellectuelles dans *Retailles* et *Manuel de poétique à l'intention des jeunes filles*. La fonction muséale permet, en ce sens, d'établir un espace de permanence et de mémoire culturelle afin de préserver certaines figures féminines de l'oubli, rassemblées dans une institution d'où leur vie et leurs œuvres ont été systématiquement exclues. Le musée se révèle un espace créatif et est loin d'être un lieu se pliant sur un canon historique unique, où de la poussière s'accumule sur des icônes. Grâce à différentes pratiques intertextuelles, ces livres exposent des assemblages de figures féminines, architecturés chaque fois selon une conception singulière. On crée ainsi, pour le dire avec les mots de Françoise Collin, des « générations symboliques » (Collin, [1986] 2014 : 103), où, au nom de l'amitié intellectuelle, les femmes s'affilient entre elles afin de constituer une mémoire littéraire qui emprunte à des époques et à des lieux géographiques diversifiés. C'est à la lectrice, par la suite, lorsqu'elle se promène de texte en texte, d'exposition en exposition, de colliger les œuvres qui l'interpellent afin, à son tour, d'ériger son propre musée intime.

BIBLIOGRAPHIE

AMOSSY Ruth (2010), *La présentation de soi : ethos et identité verbale,* Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Interrogation philosophique ».).

BERNIER, Marc-André, et Lucie DESJARDINS (2002), « L'épistolaire », dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Le dictionnaire du littéraire,* Paris, Quadrige/Presses universitaires de France, p. 195-197.

BOUCHER, Denise, et Madeleine GAGNON (1977), *Retailles,* Montréal, Éditions de l'Étincelle.

CIXOUS, Hélène ([1975] 2010), *Le rire de la Méduse et autres ironies,* préface de Frédéric Regard, Paris, Galilée.

COLLIN, Françoise ([1986] 2014), « Un héritage sans testament », dans *Anthologie québécoise, 1977-2000,* textes rassemblés par Marie-Blanche Tahon, Montréal, Éditions du remue-ménage, p. 93-108.

COMPAGNON, Antoine (1979), *La seconde main, ou Le travail de la citation,* Paris, Seuil.

DAVID, Carole (2010), *Manuel poétique à l'intention des jeunes filles,* Montréal, Les Herbes rouges.

DÉCARIE, Isabelle (2004), *Fictions domestiques,* Montréal, Trait d'union. (Coll. « Spirale ».)

DELVAUX, Martine (2015), « La dernière lettre », dans Geneviève DE VIVEIROS, Margot IRVINE et Karin SCHWERDTNER (dir.), *Risques et regrets. Les dangers de l'écriture épistolaire,* Montréal, Nota bene, p. 21-37.

DESCARRIES, Francine, et Shirley ROY (1988), *Le mouvement des femmes et ses courants de pensée. Essai de typologie,* Ottawa, Institut canadien de recherches sur les femmes.

DUPRÉ, Louise (1989), *Stratégies du vertige. Trois poètes : Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret,* Montréal, Éditions du remue-ménage.

FOUCAULT, Michel (1984), « Des espaces autres », dans *Dits et écrits,* Paris, Gallimard, p. 46-49.

GAGNON, Madeleine (1981), *Au cœur de la lettre,* Montréal, VLB éditeur.

GAGNON, Madeleine (1998), *Le deuil du soleil,* Montréal, VLB éditeur.

GAGNON, Madeleine (2013), « Moi-je », dans *Depuis toujours,* Montréal, Boréal, p. 261-274.

GENDREAU, Vickie (2012), *Testament,* Montréal, Le Quartanier.

GENDREAU, Vickie (2014), *Drama Queens,* Montréal, Le Quartanier.

GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes,* Paris, Seuil.

HAVERCROFT, Barbara (1999), « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Dalhousie French Studies,* vol. 47, p. 93-113.

IRAGARAY, Luce (1977), *Ce sexe qui n'en est pas un,* Paris, Minuit.

LAMY, Suzanne (1979), *D'elles,* Montréal, l'Hexagone.

LEDOUX-BEAUGRAND, Evelyne (2013), *Imaginaires de la filiation. Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes,* Montréal, XYZ éditeur. (Coll. « Théorie et littérature ».)

MACÉ, Marielle (2006), *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XXe siècle en France,* Tours, Belin.

MAVRIKAKIS, Catherine (2001), « Portrait de groupe avec dames ou comment penser une communauté de femmes », dans Lucie LEQUIN et Catherine MAVRIKAKIS (dir.), *La francophonie sans frontière. Une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin,* Paris, L'Harmattan.

NOCHLIN, Linda (1971), *Art and Sexual Politics : Why Have There Been No Great Women Artists ?,* New York, Collier.

SAMOYAULT, Tiphaine (2001), *L'intertextualité. Mémoire de la littérature,* Paris, Armand Colin.

SCHWERDTNER, KARIN, Geneviève DE VIVEIROS et Margot IRVINE (2015), « Introduction », dans Geneviève DE VIVEIROS, Margot IRVINE et Karin SCHWERDTNER (dir.), *Risques et regrets. Les dangers de l'écriture épistolaire,* Montréal, Nota bene, p. 5-17.

THÉORET, France (1987), *Entre raison et déraison,* Montréal, Les Herbes rouges.

WILDING, Faith (2000), « Monstrous domesticity », dans Susan BEE et Mira SCHOR (dir.), *M/E/A/N/I/N/G : An Anthology of Artist's Writings, Theory and Criticism,* Durham, Duke University Press, p. 87-104.

WOOLF, Virginia ([1929] 1978), *Une chambre à soi,* traduit de l'anglais par Clara Malraux, Paris, Denoël/Gonthier.

WOOLF, Virginia (1942), *The Death of the Moth and Other Essays,* Londres, Hogarth Press.

NOMS DE MÈRES, NOMS DE FILLES. MATERNITÉ ET RAPPORT MÈRE-ENFANT DANS LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE DEPUIS 2000

Lori Saint-Martin

Université du Québec à Montréal

Une image me hante au moment où j'écris ces lignes : celle des araignées géantes sculptées par l'artiste franco-américaine Louise Bourgeois (1911-2010). Monumentales (une dizaine de mètres de hauteur et autant de largeur), massives, elles sont vastes comme le monde, elles sont le monde. Au frisson que j'ai éprouvé à la première vue de l'une de ces créatures s'est ajouté le choc de son titre, découvert seulement après une contemplation initiale : *Maman*. Deux coups, je suis K.O.

En 1999, l'année de la création de *Maman* (œuvre exposée dans des musées dès 2000) et peu après la naissance de mes propres enfants, je publiais *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*. Cette étude était consacrée à la question du rapport mère-fille, de Jovette Bernier (*La chair décevante*, 1931) aux romans qui venaient alors de voir le jour. Qu'en est-il de la multitude de textes publiés depuis sa parution ? Comment les écrivaines immédiatement contemporaines posent-elles cette question douloureuse ou jouissive, comment racontent-elles cette histoire passionnée, furieuse, souvent excessive ?

Une évidence pour commencer : même si le roman familial des femmes s'est ramifié – de nombreux textes de fiction portent sur les relations avec le père ou avec les frères et sœurs –, le rapport à la mère demeure l'élément central du trajet identitaire des filles de papier. Les mêmes conflits et ambivalences – attachement et autonomie, amour et haine, confusion des frontières psychiques – y sont réitérés inlassablement. Au fond, il n'y a pas lieu de s'en surprendre, puisque

les représentations romanesques portent l'empreinte de la structure familiale[1], structure qui, malgré les nouvelles formes de la parentalité et un assouplissement certain des rôles maternels et paternels, n'a pas tant changé. La question ne peut donc être « réglée » une fois pour toutes : au contraire, chaque génération la reprend à sa manière, chaque fille doit négocier pour elle-même ce rapport profond et viscéral. Enfin, la souffrance est plus dramatique que le calme plat ou le parfait bonheur et la fiction est faite de nœuds, de conflits, de coups de gueule et de coups de feu ; par nature, elle grossit le trait, elle exagère, elle verse souvent dans l'excès, elle pose des problèmes et, du coup, pose elle-même problème. Mais dans ce cas, la violence, la haine et la mort sont partout, et on aura à s'interroger sur le sens, et sur l'insensé, de ces excès. Malgré le passage du temps, donc, malgré les avancées du féminisme et les changements dans la vie des femmes, on ne trouvera ni « progrès » dans la relation mère-enfant, ni « avancées », ni lendemains qui chantent – les cris et les larmes, dans mon corpus, sont bien plus fréquents que les chants –, seulement des convergences, des traces, des figures récurrentes

Ampleur de la production oblige, les observations qui suivent – nées de mes lectures effectuées sans idées préconçues ni grille prédéterminée[2] – seront forcément partielles. La sculpture de Louise Bourgeois guidera mes pas, permettra de dire le dégoût pour la mère dans un premier temps, l'amour dans un second. Moi-même araignée ou tisserande, mère et fille, je chercherai à nouer des fils, à traquer rapprochements, échos, rencontres et divergences. Je reprendrai, comme fil conducteur, l'idée du « nom de la mère », nom lié autant à l'identité personnelle qu'à une inscription dans l'état civil et, par extension, dans le social. Il n'y a pas si longtemps, les femmes troquaient le nom de leur père contre celui de leur mari, et n'échappaient au rôle traditionnel d'épouse et de mère qu'au prix d'une entrée en religion ou d'un célibat souvent synonyme de misère et de marginalisation sociale. Encore aujourd'hui, dans de nombreux textes littéraires, nous le verrons, la mère n'a pas de nom. En revanche, les images violentes et dégradantes abondent : elle est araignée, insecte, vache, chienne, serpent, mais aussi putain, folle et dictatrice. Je passerai en revue quelques-unes de ces images avant d'en

1. Du moins si l'on admet, comme le proposait Freud ([1909] 1973), que les intrigues romanesques naissent des fictions tissées par les enfants pour s'expliquer leurs origines.

2. Mon point de départ a été la liste de romans issus d'un travail de collecte de données mené par Karine Gendron et Christine Otis de l'équipe Poétique et esthétique du contemporain, dirigée par Andrée Mercier et financée par le FRQSC dans le cadre du projet : « Porosité des pratiques narratives contemporaines au Québec : enjeux poétiques et historiques ». Je suis très reconnaissante à l'équipe de m'avoir fourni cette liste.

arriver aux moyens de nier ou de reconnaître le nom de la mère, et enfin pour nommer ou taire celui de la fille, tout aussi crucial.

La question de la nomination s'impose parce qu'elle soulève toutes les autres : le pouvoir et l'impouvoir, la tendresse et la violence, l'ouverture et le rejet, l'intérieur et l'extérieur, le soi et l'Autre. Elle place la femme en relation individuelle (« qui suis-je ? »), duelle (« comment me constituer face à cette Autre primordiale qu'est la mère ? »), multiple (« quels seront mes rapports sexuels et amoureux, mes relations ») et collective (« quelle est ma place dans le monde et de quoi suis-je capable ? »). Tirer sur ce seul fil d'Ariane – ou d'Arachné –, c'est dévider un écheveau complexe et emmêlé : le corps, le désir, la maladie, la contamination et la folie, le matricide et l'infanticide, et parfois, aussi, la reconnaissance et la réconciliation.

HISTOIRES D'ARAIGNÉES I

La puissance de la figure maternelle – et celle de la sculpture de Louise Bourgeois qui à la fois exploite cette puissance et l'alimente – réside en son double statut, autant collectif (la Mère comme mythe, image, icône, stéréotype) que personnel (celle qui m'a donné ou refusé ses bras, sa voix, sa chaleur). L'Archaïque et *mon* archaïque, auxquels s'ajoute, il ne faut jamais l'oublier, le réel social de la famille : l'asservissement des mères aux besoins des enfants[3]. Bien que chaque mère, chaque fille s'éprouve comme unique, la maternité a une histoire – notre vision de la bonne mère dévouée émerge avec Rousseau, mais n'assied toute son emprise qu'après la Seconde Guerre mondiale, lorsqu'on cherche à déloger les femmes des « postes d'hommes » qu'elles avaient occupés durant le conflit[4]. Cette histoire d'amour et de haine est liée de manière variable, mais inextricable à l'émergence de la famille nucléaire, à l'essor de la psychanalyse et à l'invention des banlieues, pour ne parler que des influences les plus flagrantes. Enfin, Adrienne Rich l'a bien montré (1976), la maternité est inséparable d'une idéologie destinée

---

3. Cette tyrannie a diminué, mais elle n'a pas disparu : toutes les études montrent encore que les mères prennent davantage en charge tant les aspects pratiques du quotidien que la dimension affective du *care,* que leur cheminement de carrière en souffre davantage et qu'elles subissent des pressions contradictoires : être tout près de leurs enfants sans les étouffer, par exemple. Voir Tremblay (2012) pour une synthèse. Par ailleurs, on n'a pas arrêté d'invoquer les présumés torts des mères – bien davantage que ceux des pères – pour expliquer les pathologies ou les crimes de leurs enfants.

4. Voir entre autres Dally (1982) ; Knibielher et Fouquet (1977).

à écarter les femmes de la vie publique, à assurer la stabilité des foyers et à faire régner, entre les sexes considérés comme deux blocs homogènes, une distribution traditionnelle des rôles et des tâches. L'analyse qu'on en fait doit également prendre en compte les discriminations liées à la classe sociale, à la « race » ou au statut d'immigrante, etc., ainsi que l'oppression coloniale. Même si la plupart des filles romanesques de notre corpus (à part, justement, chez certaines auteures autochtones ou racisées) sont aveugles à tout ce qui n'est pas leur drame privé, notre lecture devra sonder le sens collectif des plaintes individuelles.

La sculpture de Louise Bourgeois est immense, comme la mère dans nos têtes. Elle forme un corps matériel, matriciel, un corps lourd mais délicat – ses pattes sont interminables et fines comme celles de certaines créatures cauchemardesques de Dalí –, un corps indestructible, en acier inoxydable ou en bronze, selon les versions, auquel pend un sac de vingt-six œufs en marbre. Matières dures, durables, et par ailleurs nobles, au contraire de la chair maternelle ; image d'abondance, de prolifération, de fertilité peut-être, selon les regards, excessive. Cathédrale gothique, le corps de cette araignée-mère, ou cage ? Sa puissance est-elle dirigée contre ceux qui menacent sa progéniture, ou contre ses petits eux-mêmes ? Elle donne la vie, elle peut la reprendre, elle protège et elle enferme : l'ambiguïté profonde de la figure maternelle, l'ambivalence qu'elle inspire, sont vieilles comme le monde, vieilles comme la mère elle-même, du moins sentons-nous les choses ainsi. Pour beaucoup, la mère est la première femme, l'unique, l'inaugurale et la définitive[5], parfois pour le meilleur, souvent pour le pire.

Nous le verrons, la plupart des métaphores utilisées pour désigner la mère (souvent prises, du reste, au pied de la lettre) sont des injures inspirées du langage commun le plus misogyne. L'injure est bien entendu une forme de nomination, violente et péjorative en l'occurrence[6]. Comme la plupart des romans de la relation mère-enfant adoptent la perspective d'une fille ou d'un fils qui narre l'histoire à la première personne, c'est surtout la mère qui est vue, jugée et, souvent, couverte d'injures. L'enfant cherche ainsi à se défaire du pouvoir maternel par un acte de mise à distance.

L'araignée comme symbole de la mère est inséparable pour beaucoup d'auteures des connotations stéréotypées du mot : elle est venimeuse, elle tend des

5. Je parle ici d'un archétype culturel et du sentiment qu'ont de nombreux enfants, malgré l'infinie variété des situations (adoptions, familles « reconstituées », homoparentalité).

6. Pour le pouvoir de l'injure, voir Joseph (2009 : 21-40).

embuscades, elle est velue, sournoise, monstrueusement patiente. Selon le *Grand Robert*, le mot est synonyme autant de tristesse, de mélancolie et d'ennui que de folie («avoir une araignée dans le plafond») ; par métaphore, il désigne aussi une «personne repoussante, méchante». Les phrases que propose le dictionnaire soulignent cet aspect: «Une grosse, affreuse, horrible araignée, une araignée dégoûtante, velue… Elle a horriblement peur des araignées.» Déjà dans *L'ingratitude,* Ying Chen décrivait l'amour maternel comme un «amour d'araignée dominant son territoire par les substances de son corps, par un mélange de sang, de salive, de sueur et de larmes» (Chen, 1995: 48). Figure toute-puissante et monstrueusement anthropomorphisée (sang, sueur, larmes), à la corporalité inquiétante, l'araignée se multiplie dans les textes plus récents. Dans *Crève, maman!* de Mô Singh, la mère force sa fille terrorisée à contempler, immobile, des araignées enfermées dans un bocal, la transformant ainsi en prisonnière. Dans *Borderline,* de Marie-Sissi Labrèche, la narratrice énumère ses nombreuses phobies, dont «les araignées et leurs grandes pattes» (Labrèche, 2000: 11), avant d'opérer une fusion entre sens propre et sens figuré grâce au mot «bibites»:

> Ma mère, c'est ma cible. Je m'en sers pour sortir mes bibites. Je lance mes coquerelles sur elle, mes maringouins sur elle, mes araignées sur elle. Ma mère, c'est mon Insectarium de Montréal. Je la recouvre de bestioles pour ne pas voir à quoi je pourrais ressembler plus tard. Je ne veux pas lui ressembler… (2000: 30)

Malgré un humour hyperbolique, voire délirant, la terreur devant la prolifération des insectes est réelle. Ici, la mère est à la fois insecte elle-même et cible des insectes lancés, manière de dire combien elle est partout, très différente de la narratrice et pourtant trop semblable à elle. Notons l'inversion, chez Labrèche, par rapport à Mô Singh: la fille attaque la mère (la fusion des sens propre et figuré est ici presque totale) en libérant les insectes et les araignées au lieu de demeurer captive devant eux, mais la peur du pouvoir maternel, sans parler du refus de lui ressembler, est la même. Léa, dans *La lune dans un HLM,* également de Marie-Sissi Labrèche, nie toute ressemblance avec sa mère malade mentale, manière de dire sa peur panique d'être contaminée par elle: «[…] je vais bien, je n'ai pas d'araignée dans le plafond, moi…» (Labrèche, 2006: 94). Même confusion entre sens figuré et sens propre, dedans et dehors, dans *J'ai percé un trou dans ma tête,* de Cynthia Girard, où l'araignée a littéralement envahi le crâne de sa fille et squatté son imaginaire:

> Ma mère, l'araignée, est une perverse frénétique, elle […] pleure et fait semblant d'être blessée à une patte, les poissons rouges ont pitié d'elle et s'approchent pour la consoler, c'est alors qu'elle amorce la tuerie (Girard, 2012: 10-11).
>
> […] j'ai peur qu'elle m'enroule dans sa toile, me pique pour me paralyser et me dévore vivante, j'ai peur de me faire prendre dans ses interminables pattes, huit au total, poilues (2012: 37).

Folie, phobie, paralysie, cannibalisme, tyrannie du corps maternel géant et tout-puissant: tout le catalogue de l'excès et de l'envahissement, de la monstrueuse matérialité du corps de la mère, est là.

INSECTES

Dans *La maison du remous,* saga familiale axée sur la transmission de mère en fille, Nicole Houde met en scène un personnage qui sombre dans la folie, hanté par l'image d'une femme emmurée dans la cave et dont le corps se couvre d'insectes. Les insectes sont liés à l'ordre patriarcal qui asservit Laetitia, sa mère et les autres femmes du village: «Au nom du Père, au nom du Fils, ils étaient des milliers à dessiner des lignes droites s'entrecoupant» (Houde, 1986: 107)[7]. Dans les textes contemporains, l'insectitude de la mère, si l'on peut dire, est parfois une simple métaphore, parfois, dans la tête de la fille, une réalité à prendre au pied de la lettre.

Dans *Putain* de Nelly Arcan, la mère est une «larve[8]», mot dont la récurrence et la violence ne manquent pas de frapper. Son absence de sexualité ainsi que la froideur du père à son égard expliqueraient la «putasserie» de la fille. Faisant tout pour ne pas lui ressembler, la narratrice, «larve engendrée par une autre larve» (Arcan, 2001 : 36), sera elle aussi contaminée:

> […] elle saurait mieux que moi définir sa laideur qui est aussi la mienne, mais encore une fois elle a trop à pleurer, à couvrir l'absence de mon père de ses gémissements de chienne, de son agonie de larve qui se tord de ne pas ouvrir ses ailes, et puis de toute façon elle n'a pas d'ailes et n'en a jamais eu, elle s'est effondrée bien avant d'avoir pu voler… (2001: 103)

7. Pour une analyse de ce roman, voir Saint-Martin (1999).

8. Notons qu'Antoinette dans *Paradis, clef en main*, de la même auteure, paraplégique et soignée par sa mère, est devenue de ces personnes «incapables de colonne, invertébrées» (Arcan, 2009: 113), c'est-à-dire au sens propre une larve.

Chienne qui gémit en même temps que créature qui rampe devant le père au lieu de voler, la « larve », sorte de morte-vivante, suscite l'horreur à la fois en elle-même et parce que sa faiblesse et sa laideur se transmettent à sa progéniture. Même jeu chez d'autres auteures pour les mouches, associées à la mère par l'isotopie du sang et de la souillure. Louise Desjardins, dans *Rapide-Danseur,* établit par contiguïté ce lien entre la mère morte dans un accident de la route et la mouche :

> La grosse mouche est revenue en zigzaguant comme soûle. Je l'ai écrasée, et j'ai dû essuyer ma main tachée de chiures et de sang.
>
> Ma mère tout à coup. Pleine de chiures et de sang, c'est ainsi qu'elle devait être dans son auto la nuit dernière quand ils l'ont trouvée (Desjardins, 2012 : 88-89).

Et comme la main de la fille est « tachée » par le sang de la mouche, sa vie est marquée par la mère, vivante ou morte. La fille narratrice de *Borderline* utilise la même image pour se désigner : « Je me colle tellement au cul que c'en est écœurant. Une vraie mouche à merde » (Labrèche, 2000 : 45). Appliquée à l'autre ou à soi, l'image de la mouche traduit une corporalité à la fois agressive et trop intime, une saleté persistante, repoussante autant qu'irrésistible, une fascination-répulsion pour les déjections et la mort[9], donc pour la fécondité, pour le corps de sa mère *et pour sa propre identité*. Dans *La lune dans un HLM,* on glisse encore d'une description des lieux sales habités par la mère (« Les assiettes en aluminium des repas surgelés traînent sur le comptoir, des fourmis et des mouches se livrent une guerre sans merci pour savoir qui y habitera » [Labrèche, 2006 : 43]) à une vision délirante et hyperbolique : « *Partout où tu as vécu, il y avait des coquerelles, mes souvenirs d'enfance sont décorés de coquerelles, toute ta vie est couverte de coquerelles. Ma psy m'a déjà dit que les coquerelles étaient le symptôme de ta folie*[10] » (2006 : 35). De là, il n'y a qu'un pas pour faire de la mère elle-même une coquerelle, comme elle est « réellement » une araignée chez Girard : « En fait,

9. Il serait presque trop facile d'évoquer ici l'abjection de Kristeva (1980) ; la vraie question, dont je traiterai ailleurs, me semble celle de savoir quels intérêts sert ce lien entre mère et abjection, quelles violences misogynes il justifie et quels abus il masque. Attribuer l'abjection à l'autre sexe, comme dans le cas des auteurs masculins étudiés par Kristeva, n'a pas les mêmes conséquences psychiques que lorsqu'il s'agit de celle à qui on est appelée à ressembler et dont, en principe, on reproduira le destin.

10. Le discours enchâssant qui entoure le roman dans le roman, rédigé par la protagoniste, est imprimé en caractères italiques que j'ai conservés ici.

tu n'es pas une énorme pâte, tu es plutôt une coquerelle géante qui essaie de sucer mon sucre pour te nourrir afin de te multiplier… » (Labrèche, 2006 : 60). Logiquement, la fille sera de la même espèce : « […] *elles sont mes petites sœurs, nous sommes du même sang, elles et moi, elles sortent de ton ventre elles aussi* » (2006 : 60). Alors que chez Nicole Houde, l'image des insectes suscite une compassion douloureuse pour la mère, ce sont plutôt le dégoût et la violence qui dominent ici. Privée de toute force nourricière, la mère est énorme, assoiffée de la substance vitale de la fille, vampire qui contamine et détruit sa progéniture ; autant son ventre que son sang sont empoisonnés. Même dans *Je voudrais qu'on m'efface* d'Anaïs Barbeau-Lavalette, qui porte sur le rapport mère-enfant un regard beaucoup plus positif, nous le verrons, l'image revient : « Dans la ville un corps long, insecte, qui lentement se recroqueville sur lui-même et pousse un cri rauque. Craque dans la nuit. Meg » (Barbeau-Lavalette, [2010] 2012 : 105).

Un enfant à ma porte, de Ying Chen, propose une autre image excessive. La jeune femme qui a décidé d'adopter l'enfant apparu un jour devant la maison conjugale visite, avec son mari et le petit, un musée où l'on présente une exposition sur l'élevage des vers à soie. Elle apprend avec effroi que la plupart des vers sont tués après avoir produit la substance recherchée, à part quelques femelles dont l'existence sera « brève et humiliante » :

> S'il se trouvait, parmi ces petites créatures élues, non pas pour vivre comme des êtres, mais pour devenir des appareils de reproduction, un ver intelligent possédant la même verve que la collègue de A, la célibataire, il se dirait que cela ne vaut pas la peine et il se suiciderait s'il le pouvait (Chen, 2008 : 44).

La narratrice s'identifie totalement à la créature sacrifiée sur l'autel de la maternité : « J'ai compris que ma mort venait de commencer », dit celle qui, juste avant, dans le miroir, avait vu un « visage délabré comme une citrouille d'abord sculptée en forme de monstre » (2008 : 43). Elle sent leurs corps fusionner et ne parle, désormais, qu'avec « la voix d'un ver » (2008 : 47). Le ver à soie, en somme, possède comme l'araignée une immense puissance créatrice (les fils qu'elle tisse), mais cette capacité, retournée contre elle, est la source même de son esclavage. Employée par la mère et non par la fille, l'image traduit l'impuissance, le désespoir et une révolte féministe virulente contre la maternité institutionnalisée. Mais cette révolte est plutôt dirigée, en général, vers la mère elle-même.

INCESTES : DÉVORANTES, DÉVORÉES

Il arrive, dans de très rares cas, que l'image de l'insecte soit positive, comme dans ce passage de *Fleurs de crachat* de Catherine Mavrikakis, où le nom de la mère (Violette) et celui de la fille (Rose) créent une « parthénogenèse » heureuse : « […] pour vous, je me transforme en insecte, gros bourdon incestueux qui féconde, vrombissant dans les violettes fragiles pour créer de nouvelles espèces de roses enfantines » (Mavrikakis, 2005 : 155). Mais cette citation le montre, de la mère insecte, il n'y a qu'une petite inversion pour en arriver à la mère inceste. Les incestes abondent dans *Crève, maman !* et, de façon implicite, entre mère et fille chez Arcan[11]. La protagoniste de *J'ai percé un trou dans ma tête* consulte un manuel intitulé *Liquider votre mère, cet insecte qui vous séduit* (Girard, 2012 : 65), fusion des motifs de l'insecte, de l'inceste et du matricide. La fusion destructrice est totale dans *Un enfant à ma porte,* où la mère enferme l'enfant dans sa chambre pour éviter qu'il lui échappe[12]. Dans *Ravaler* de Martyne Rondeau, la mère va, du moins dans ses fantasmes, jusqu'à l'inceste et la dévoration de son enfant :

> Si je peux lui embrasser tout le corps avec amour, pourquoi l'entrecuisse gêne ? Quand on aime quelqu'un, on doit l'aimer vraiment. D'un bout à l'autre (Rondeau, 2008 : 66) ;
>
> Ses cheveux persil, son front féta, ses joues nougat, son nez amande… (2008 : 47) ;
>
> Mort, j'avale sa chair, il rentre et reste au bercail. Mon assiette déborde de ses bouts d'amour : boudin parfait (2008 : 125).

Mère et enfant sont amants, mais aussi ennemis ; chacun est le bourreau de l'autre, l'aime à l'étouffer, à le dévorer, l'aime littéralement à mort, image d'enchevêtrement mortel déjà observé chez Arcan, Labrèche, Chen et bien d'autres. « C'est de famille, le cannibalisme », note la protagoniste de *La lune dans un HLM* (Labrèche, 2006 : 14). La mère est celle qui réduit son enfant à être une « larve » comme elle (Arcan, 2001 : 36) ; « un ver qui rampe » (Girard, 2012 : 32) ; « un insecte hideux » dans *Les bruits* de Reine-Aimée Côté (2004 : 99), qui fait fuir ses semblables ; une étrange créature hybride : chez Chen (2008 : 122), le fils fait

11. Voir à ce propos Gordon-Marcoux (2012).

12. Un personnage féminin de *Tirer la langue à sa mère* d'Hélène Boissé dit ceci : « Quand j'étais petite, j'habitais sous les jupes de ma mère, le monde extérieur m'était interdit » (Boissé, 2000 : 127). Pour le motif de l'enfermement, voir Saint-Martin (à paraître). Pour *Un enfant à ma porte,* voir Parent (2012) et Rodgers (2012).

« penser […] aux mouches métamorphosées en une forme humaine » ou à un « singe » en cage (2008 : 138).

Il faut tout de même rappeler ici, et cette remarque vaut pour l'ensemble du corpus, l'omniprésence, dans ces textes, de la perspective de la fille (ou parfois du fils). Il est encore rare que les romans soient centrés sur une subjectivité de mère. Quand c'est le cas, c'est le plus souvent la mère qui *subit* la violence de l'enfant, la mère qui est la victime de sévices :

> Je voulais que mon enfant mange autre chose que ma chair, grignote autre chose que mes os, boive autre chose que mon sang (Chen, 2008 : 133).
>
> […] petite, tu étais cannibale, piranha, ma fleur carnivore. Je devais toujours être proche de toi, t'aimer, te caresser. Tu étais un tyran, Flore, et cela même enfant ! tu m'aurais bouffée toute crue (Mavrikakis, 2005 : 57).
>
> Je me laisse manger quand faim lui semble à toute heure n'importe où (Rondeau, 2008 : 43).

L'image de la dévoration conduit directement, comme le montre la dernière citation, à celle de la vache, frappée encore une fois de négativité.

VACHES ET AVACHISSEMENT

On se rappellera le monologue dramatique de Jovette Marchessault, « Les vaches de nuit » (1980), narré par une génisse follement amoureuse de sa mère. De la « vache de jour » qu'elle était, asservie au maître patriarcal qui lui dérobe son corps et ses produits, sa sexualité et son autonomie, la mère devient une « vache de nuit » magnifiquement libre qui s'envole avec sa fille pour la voie lactée, où se célèbre, en compagnie de l'ensemble des mammifères femelles de la terre, l'amour lesbien dont participent, extatiques, mère et fille. Ces images de beauté, de sensualité et de liberté, où le corps de la mère est proprement cosmique (la « voie lactée »), sont pour l'essentiel évacuées de la production récente, où la mère vache est une figure pauvre et dépréciée. Le caractère misogyne du langage courant ressort encore une fois avec force :

> Boîte de petite vache avec une date d'expiration […] Je sens le rance. Poussière d'os. J'encrasse sa vie. Je suis une mauvaise bicarbonate de vache (Rondeau, 2008 : 57) ;

> […] mes hanches épaisses, mes seins bizarrement écroulés et pendants, comme si j'avais moi-même allaité notre enfant et rempli la fonction d'une vache (Chen, 2008 : 39) ;
>
> […] devenir une vieille pute alors qu'il n'y a rien de pire, rien de plus misérable qu'une peau de vache qui s'acharne à plaire aux hommes (Arcan, 2001 : 32) ;
>
> […] qu'elle meure, la maudite vache… (Fortin, 2003 : 28).

Prolifèrent ainsi les images d'encrassement et de sûrissement, de détérioration et de mort, sans parler, avec la « boîte de petite vache », du corps de la mère réduit à une boîte de poudre, même pas aliment, mais substance en soi gâtée (« je sens le rance ») et donc susceptible de contaminer son entourage. De plus, un jeu de mots agressif réactive l'isotopie de la folie :

> Maman, c'est une vache folle, pas une vache qui rit (Singh, 2006 : 11) ;
>
> […] *tu dois l'entendre crier, la vache folle* (Desjardins, 2008 : 159) ;
>
> Léa a beau lui dire qu'il n'y en a plus, de lait, qu'elle n'est pas une vache folle qui peut en produire à qui meuh meuh[13]… (Labrèche, 2006 : 49) ;
>
> [en tombant malade, la mère] est tombée du royaume des créatures célestes pour choir sur le plancher des vaches folles (Arcan, 2009 : 165).

Corporalité dégradée, folie, souillure et maladie contagieuse (« vache folle »), la métaphore, prise encore au pied de la lettre dans de nombreux cas, est empreinte d'une violence aveugle qui frappe de nullité la parole, le corps, voire toute l'existence de la mère. Là où, chez Nicole Houde encore, l'image de la mère vache oscille entre rage et tendresse (« Elle appelle sa mère la maudite vache, puis elle veut soudain l'embrasser » [Houde, 1986 : 39]), elle ne traduit, dans les textes contemporains, que mépris, haine, terreur face à la mère et à son propre corps de femme. Ailleurs, la mère est « boa constricteur » (Desjardins, 2008 : 167) ou femme loup qui s'échappe la nuit et risque de ne jamais retrouver « le chemin de la raison » (Boissé, 2000 : 15). Dans *Putain,* elle est à la fois pitoyable et féroce, dévorante :

> […] je l'ai déjà dit je crois, j'ai ma mère sur le dos et sur les bras, pendue à mon cou et roulée en boule à mes pieds, je l'ai de toutes les façons et partout

13. Léa est mère et non fille, mais elle réagit ainsi à une demande de ses petits frères et sœurs qui la met en posture maternelle.

> en même temps, voilà pourquoi il faudrait qu'on me coupe la tête, qu'on m'arrache la peau, il faudrait détruire tout ce qu'elle a marqué de sa morsure de chienne lorsque j'étais encore au berceau, il faudrait me dépecer jusqu'à ce qu'il n'y ait plus que les os, et au moment de ne plus offrir de surface où elle puisse déposer sa charge, je deviendrai quelqu'un qui ne sera pas elle, je serai morte sans doute mais j'aurai accompli un exploit, celui d'être la fille de personne… (Arcan, 2001 : 139)

La mère mord, elle marque, elle s'enroule autour de la fille et la serre à l'étouffer, elle l'envahit de l'intérieur et de l'extérieur à la fois, « de toutes les façons et partout » ; on ne peut échapper à son emprise qui est aussi impuissance totale : « […] les mères sont comme les oiseaux en cage, elles ont besoin d'une présence pour se mettre à chanter, voilà pourquoi elles se regardent longuement dans le miroir en comptant les taches brunes qui recouvrent leurs mains » (Arcan, 2001 : 139).

La protagoniste de Mô Singh imagine, en veillant sa mère comateuse, « de petits rats d'égout surgissant des souterrains de l'hôpital, venant se glisser sous ses draps afin de lui ronger le sexe » (Singh, 2006 : 83). Marina Foley mobilise plutôt un imaginaire maritime : « […] dans ma baignoire, mon ventre de baleine et sa gueule » (Rondeau, 2008 : 41). Mangeuse ou mangée, la mère est toujours cet objet d'horreur. Quelle que soit la créature évoquée, l'animalité de la mère rime presque toujours[14] avec détérioration, destruction, effroi, dégoût ; sa force détruit ses enfants, sa faiblesse aussi, elle est folie, contamination et mort. Il est rare que la puissance maternelle soit mobilisée pour aimer ou défendre sa fille contre le monde extérieur ; la mère est à la fois énorme et minable, elle est sale, répugnante, elle déborde et dévore, dépèce et détruit. Elle colle à la peau, elle envahit la tête, elle est partout en nous[15], elle rampe et mord, impuissante face au monde extérieur et toute-puissante – mais toujours pour le mal – face à sa fille. Bref, dans tous ces textes, « l'enfer est maternel » (Boissé, 2000 : 175).

---

14. Chez Girard, l'animalité est positive (« Je voudrais faire l'amour avec tous ces animaux » [Girard, 2012 : 67]), *sauf quand il s'agit de la mère.*

15. Il faudrait explorer, dans tous ces textes, la confusion entre dedans et dehors, le ventre de la mère et celui de la fille, le texte comme coulée de vomissures ou de sang, le miroir comme image d'une ressemblance fatale et la question de la maternité de la fille, qu'elle refuse le plus souvent en raison de sa mauvaise relation avec la mère. Chez Marie-Sissi Labrèche, par exemple, la mère frappe la fille de stérilité, elle est littéralement déchet : « […] *tu formes une glaire opaque et impénétrable qui bouche le col de mon utérus…* » (Labrèche, 2006 : 77).

LA MÈRE *EST* LA PUTAIN

Là où la rhétorique patriarcale *oppose* la mère à la putain, privant la première de son désir sexuel et l'enfermant dans l'espace domestique en réservant la seconde pour un autre type de service aux hommes, les auteures d'aujourd'hui *fusionnent* plutôt les deux figures pour mieux s'en prendre à la génitrice. Mô Singh parle avec une ironie amère de « cette putain de maman qui vendait son cul pour arrondir ses fins de mois […] Je suis une fille de pute. Un bel avenir en perspective ! » (Singh, 2006 : 10-11). Chez Nelly Arcan, la mère est une putain qui a un seul client, le père, tandis que la fille, à la fois pour s'en démarquer et lui ressembler, est *call-girl* de luxe. Chez Marie-Sissi Labrèche, Anaïs Barbeau-Lavalette, Marie-Christine Arbour et bien d'autres, la mère est une prostituée, littéralement ou au figuré, on n'arrive pas toujours bien à faire la différence. Dans *Tequila bang bang* de Germaine Dionne, la mère humiliait sa fille de quinze ans en apparaissant, ivre et trop maquillée, aux soirées dansantes organisées pour les jeunes de la paroisse ; lorsqu'elle s'est fait arrêter pour racolage dans un hôtel, le père l'a traitée de « grosse criss de putain » (Dionne, 2004 : 57), injure aussitôt reprise par la fille : « […] je me souviens avoir répété plusieurs fois, et avec délectation : “Ma mère est une putain… ma mère est une putain…” » (2004 : 57). Dans *Les bruits,* Paul, le fils bâtard de Léa, se rappelle qu'on disait de cette femme qui rencontrait ses multiples amants à l'hôtel : « C'est pas une mère, c'est une fille de joie ! » (Côté, 2004 : 43). Il agressera plus tard une danseuse nue qui lui rappelle Léa. Il arrive même que la mère soit prête à vendre sa fille au plus offrant. Dans *La blasphème,* d'Anick Fortin, la mère dit à un homme que la jeune fille surprend à la maison en rentrant de l'école : « Ma fille, c'est une petite pute, mais pas moi. Tu veux te la faire juter ? Eh bien ! prends ma fille comme tu prends tes autres tabarnac de vaches[16], mais pas moi » (Fortin, 2003 : 28). Même si elles ne vont pas jusque-là, les mères qui affichent leur sexualité sont hautement suspectes. Chez Suzanne Myre, par exemple (2007), une mère s'habille de manière exagérément *sexy* aux funérailles de son mari violent (« Dans la boîte »), tandis qu'une autre passe son temps à médire des voisins, mais couche avec un homme marié (« Marie, à mort »).

La sexualité de la mère, vue comme excessive, peut conduire la fille sur le même sentier, comme nous l'avons vu pour *Putain*. La mère d'accueil dans *La blasphème* s'inquiète : « Tu es comme ta mère, une vraie machine à gars. Il faut

16. Notons le retour du lien entre la vache et une sexualité animale, asservie.

que j'arrête ça tout de suite sinon tu vas te rendre folle» (Fortin, 2003: 63). La protagoniste de *Crève, maman!* dit ceci: «J'ai vécu comme une sœur cloîtrée pendant des années, parce que baiser et forniquer, ça représentait ce que j'abhorrais. Maman s'envoyait en l'air dans tous les bordels» (Singh, 2006: 12). On le voit, si elles explorent beaucoup plus franchement, parfois brutalement, la sexualité et le corps de la mère ainsi que l'empreinte qu'ils laissent sur les enfants[17], les filles n'arrivent pas encore à accepter la sexualité maternelle, cette sexualité qui leur paraît presque toujours dérangeante, enrageante, excessive, contagieuse comme la folie.

Par ailleurs, l'absence et le manque sont aussi, il ne faut pas l'oublier, des figures de l'excès. Et quand la mère ne fait pas basculer sa fille vers les débordements sexuels, elle la prive de tout désir. Dans *La corde à danser,* de Nathalie Loignon, la mère surprend sa fille qui se masturbe:

> Elle en a assez de voir le vert froid du crucifix avec celui qui meurt toujours. Une fois couchée sur le ventre, elle mouille ses doigts avec sa salive, touche son sexe en ne respirant pas trop fort. […] En tournant sa tête qui explosait comme un gros coup de feu, elle avait surpris le visage rouge de maman. Sa voix froide, qu'est-ce que tu fais avec tes fesses? […] Maman se moquait en remuant son bassin, en fermant les yeux, en ouvrant la bouche, en criant, on ne se touche pas ainsi, ce n'est pas bien, pourquoi tu faisais ça? (Loignon, 2004: 117-118)

La sensualité, explicitement posée comme antidote à l'austérité et à la mort véhiculées par la religion catholique, est ici une douce rébellion aussitôt matée par une mère qui interdit, juge et tourne en dérision. Chez Hélène Boissé aussi, la mère sévit en imposant des interdits liés au corps:

> Ma mère ne m'aimait pas, elle m'élevait, ce n'est pas pareil. Elle m'a nourrie d'images de saintes vierges sans chair et sans eau qu'elle opposait, fanatique, à toutes les personnes qui développaient forcément, un jour, une poitrine et des hanches. Elle désignait ces femmes par le mot «putain».
>
> — Seules les putains perdent leur sang chaque mois. Tu ne leur ressembleras pas.

17. Il faudrait étudier aussi les liens complexes entre le corps de la mère, la sexualité de la fille, l'écriture comme coulée d'excréments ou de sang et le meurtre-suicide. La folie, la dépression et la pulsion suicidaire semblent le legs usuel de la mère.

> Moi aussi je saignais et j'ai traversé l'adolescence en cachant à ma mère ce rouge dont elle avait horreur (Boissé, 2000 : 169).

Le délire maternel est ici multiple : confondre les saintes et les putains, vouloir tuer le corps (« sans chair et sans eau », jeu de mots qui suggère l'anorexie et même la famine), « nourrir » sa fille d'images empoisonnées, se prendre pour la Loi en décrétant que sa fille ne mûrira jamais, obliger celle-ci à vivre dans le secret et la honte. La mère veille au grain, œil vigilant, verbe agressif, main toujours prête à s'abattre sur la petite fautive. Les excès de la sexualité ou ceux de la privation se rejoignent presque, rattachant solidement la mère – et, par là même, la fille – à la folie.

MA MÈRE EST UNE FOLLE, AVEC MOI ÇA FAIT DEUX[18]

De la « vache folle » et de la putain débridée, on glisse de fait insensiblement vers la folie, omniprésente dans le corpus. L'hôpital psychiatrique est le décor d'un nombre surprenant de romans, dont *Les bruits* de Reine-Aimée Côté, *Ne dites pas à ma mère que je suis vivant* de Lyne Richard, *Le livre d'Emma* de Marie-Célie Agnant et *Les revolvers sont des choses qui arrivent* de Véronique Marcotte ; la fille, dans *La lune dans un HLM,* fait tout pour éviter que sa mère soit internée. La mère de Roxane, dans *Je voudrais qu'on m'efface,* est « une épave en robe de chambre » (Barbeau-Lavalette, [2010] 2012 : 114), en proie à une dépression extrême. La mère chez Martyne Rondeau, Ying Chen, Germaine Dionne, Louise Desjardins ou Nelly Arcan est tout aussi troublée, souvent suicidaire. La folie est à la fois présence et absence excessives : ma mère m'envahit, mais elle n'est pas là, ou ce n'est pas elle. Chez la plupart des auteures nommées jusqu'à présent et d'autres, comme Geneviève Pettersen, la folie se transmet de mère en fille :

> Je divague comme elle maintenant… (Boissé, 2000 : 9) ;
>
> […] ils doivent trouver que je suis folle, folle comme ma mère folle (Labrèche, 2000 : 113) ;
>
> […] nous sommes deux folles qui gardons le silence pour mieux nous détester (Arcan, 2001 : 34) ;

18. On entendra ici, bien sûr, le renvoi ironique aux « Vaches de nuit » de Jovette Marchessault, cité plus haut ; la solidarité fait ici place à un enchevêtrement invivable mais inévitable.

> Pourquoi fallait-il absolument que je sois la copie maudite de ma folle de mère? (Fortin, 2003: 105);
>
> Je le jure, ma mère était folle (Côté, 2004: 25);
>
> […] tu es laide, ta mère est folle. Elle a peur de ce mot répété, répété. Sa corde à danser, un serpent dans son cou (Loignon, 2004: 76);
>
> C'est la folie de maman que j'entends quand je crie. Je ne veux pas lui ressembler (Singh, 2006: 19);
>
> Ma mère m'a donné une claque dans face, pis je lui ai sauté dessus. On s'est battues. Je lui ai foulé le petit doigt pis je l'ai grafignée dans le cou […] Elle a appelé mon père […] Il était pas question que mon père vienne me chercher. Fallait que ma mère s'arrange avec moi. C'était de sa faute si j'étais une ostie de folle comme elle (Pettersen, 2014: 40).

À cette contagion s'ajoute celle de la maladie incurable qu'est la simple ressemblance à la mère:

> Maintenant, je suis infectée et je suis pognée à traîner ma mère dans mes cellules pour des siècles et des siècles (Labrèche, 2000: 21);
>
> Depuis l'arrivée de ma mère, je faisais fuir tout le monde. Sans doute parce que la hargne est une maladie contagieuse et que ma mère m'avait filé la sienne (Dionne, 2004: 27);
>
> C'est toi la malade de mère, la première métastase, c'est toi le cancer (Arcan, 2009: 25).

Les paroles de la mère sont «venin» (Boissé, 2000: 10), son sang toxique tue les enfants avant même la conception (Chen, 2008: 19), sa dépression distille un «poison contagieux» (Rondeau, 2008: 95) et elle a le «ventre empoisonné» (Singh, 2006: 11). Toutes ces images illustrent la fusion périlleuse de la mère et de l'enfant: si un poison peut être «contagieux», c'est que la distance entre les deux est des plus réduites. Le corps de la mère est doublement mortel: appelé à mourir, bien sûr, mais aussi capable de tuer, parfois contre sa propre volonté. La mère, pour sa fille, est littéralement la femme fatale.

Peu étonnant que surgissent enfin des images liées à la guerre, au terrorisme et au régime nazi. La maison, dans *Crève, maman!,* était un «camp de concentration allégé» (Singh, 2006: 84) et la mère, «Hitler au féminin» (2006: 43), une «dictatrice québécoise» (2006: 43) et «une terroriste familiale» (2006: 31). C'est «le *concentration camp way of life,* version rue Dorion», affirme encore la

narratrice de *Borderline* (Labrèche, 2000 : 56), qui ajoute que « [s]a mère, c'était l'holocauste » (2000 : 67) et que « c'est Hiroshima en permanence dans [s]a tête » (2000 : 45). Plus tard, dans *La lune dans un HLM,* c'est l'enfant potentiel qui sera « une menace terroriste » (Labrèche, 2006 : 78). Dans *Tirer la langue à sa mère*, Édith se compare à « certaines victimes du KGB » (Boissé, 2000 : 28) parce que la mère surveille ses écrits. Enfin, à propos du fait d'aimer ses deux parents, en guerre permanente, Alia, la protagoniste éponyme de Mélikah Abdelmoumen, parle d'un crime « aussi grave que d'embrasser à la fois la cause palestinienne et la cause israélienne, mais avec tous les attentats suicides et les invasions armées à l'intérieur de soi » (Abdelmoumen, 2006 : 34)[19]. Or s'il est certain qu'un enfant maltraité est captif de ses parents et de leur maison-prison, ce type de comparaison s'approprie, détourne et aplatit le politique par une domestication excessive. Cette rhétorique en elle-même excessive, folle, voire injustifiable, rare jusque dans les années 1990, est maintenant monnaie courante.

Si certaines injures demeurent métaphoriques, d'autres décrivent d'une manière qui se donne pour purement factuelle la mère telle que vue par la fille (elle serait *réellement* putain, *réellement* folle), tandis que d'autres encore, prises au pied de la lettre, imprègnent tout le texte et transforment la mère de manière irrévocable : la coquerelle chez Labrèche, l'araignée chez Girard, le ver à soie chez Chen. L'incapacité de distinguer entre réalité et métaphore, entre sens propre (ou plutôt sens sale) et sens figuré serait-elle justement le principal signe de la folie textuelle ? Vaste est en tout cas la gamme de manières de disqualifier la mère, toujours dans le trop ou le trop peu. Il faut constater une surenchère d'agressivité et de violence par rapport à la période d'avant 2000, une vision misogyne de la mère et de la féminité, et avant tout, une haine du corps féminin – autant le sien que celui de la mère – qui semble bloquer toute résolution. Alors que certains textes, *Un enfant à ma porte,* par exemple, montrent bien que la maternité bascule dans la monstruosité dans la mesure où elle est transformation en « ver à soie », en créature asservie aux normes sociales, les filles romanesques, livrées à leur propre souffrance, cherchent peu à comprendre leur mère ; même la connaissance des

19. Nombreuses sont aussi les images d'avortements violents assimilés à des suicides ou à un meurtre de la femme enceinte par sa mère. Chez Mô Singh, la narratrice rêve que sa mère lui arrache du ventre un enfant à naître ; dans *Paradis, clef en main,* une femme qui refuse la maternité a choisi des moyens extrêmes : « Un jour, la femme a pris une grenade, l'a insérée dans son vagin à l'aide d'un lubrifiant gras avant de la dégoupiller, de faire exploser sa vie ensanglantée sur les murs de sa chambre à coucher, de réduire en miettes le bébé dont elle ne voulait pas qu'il ait la charge de l'avoir comme mère » (Arcan, 2009 : 191). Voir aussi Saint-Martin (à paraître).

tourments qu'elle a vécus, chez Singh ou Fortin, par exemple, ne tempère pas la haine qu'on lui voue. Question d'identité, question de nom : quel est, au fait, le nom de cette femme qu'on a accablée de tant d'injures ?

LE NOM DE LA MÈRE I

Appelée « L'insecte », « La tisserande », « Futur de l'espèce » ou même « La mère » ou « La maternité », la sculpture de Louise Bourgeois perdrait une bonne partie de son pouvoir d'évocation. Le titre retenu par l'artiste rappelle la puissance de la figure maternelle, la force qui s'en dégage, mais aussi l'anonymat de celle qui donne la vie, celle qui a perdu son nom de femme pour s'appeler simplement « maman ».

J'avais intitulé mon essai *Le nom de la mère* parce que le motif de l'effacement de ce nom, principal marqueur de l'existence autant publique que personnelle, revenait telle une hantise dans la fiction des femmes. La perte du nom est une amputation littérale (l'épouse prend le nom de son mari, et un long passage de *L'Euguélionne,* de Louky Bersianik, montre un personnage qui part à la recherche de ce nom effacé et oublié, comme s'il s'agissait d'un objet perdu), mais aussi une mutilation au sens figuré : elle signifie la disparition de l'identité propre. « La mère n'a d'autre nom que maman pour les enfants trop nombreux nés malgré elle de son ventre fécond », écrit France Théoret dans *L'homme qui peignait Staline* (Théoret, 1989 : 105), la redondance de l'adverbe « trop » avec la locution « malgré elle » signalant avec force son asservissement à l'espèce. Son identité de femme et d'individu est doublement effacée, par le mot « mère » et ensuite par celui de « maman ». Voilà ce que rappelait Monique Plaza en affirmant qu'on a réduit les femmes à « une fonction d'accompagnement matériel et affectif des enfants au sein de la famille » (Plaza, 1980 : 74) :

> Nous appelons « Maman » celle qui a eu pour nous cette fonction, et ce nom est le seul que nous lui donnons. « Maman », ce n'est pas une femme ou une individue, c'est quelqu'un dont je perçois (ou plutôt dont je me représente) le lien étroit et d'une évidence quasi instinctive à moi […] La Maman, c'est une personne qui se définit par le service qu'elle doit à l'enfant : son existence n'a de sens que par rapport à l'enfant qu'elle doit porter, éduquer, accompagner, servir, apaiser… (1980 : 75)

Toute l'œuvre de Gabrielle Roy, entre autres, témoigne de la difficulté d'être à la fois mère et femme, c'est-à-dire être humain à part entière (Saint-Martin,

2002). Retrouver le nom de la mère, c'est donc, pour les romancières québécoises que j'ai étudiées, abolir l'effacement patriarcal, faire exister cette femme en tant que personne afin de pouvoir vivre à ses côtés. La Laetitia de Nicole Houde ignore le prénom de celle qui lui a donné le jour et ne le découvre qu'à sa mort prématurée : « Quelques jours plus tard, sa mère n'était plus qu'un nom et une date gravés sur une pierre tombale » (Houde, 1986 : 56). Monique LaRue, dans *La cohorte fictive,* regrette les « mortes-vivantes qu'on enterrera les unes après les autres, sans leur nom même sur la pierre sculptée » (LaRue, 1979 : 43). De même, Catherine, protagoniste de *La maison Trestler* de Madeleine Ouellette-Michalska, si elle apprend un jour le nom de sa mère, Marguerite Noël, n'en aura que des traces textuelles, ses initiales brodées sur un drap, une phrase gravée sur sa tombe ; elle devra « inventer [elle]-même les bras, le regard et le souffle absents » (Ouellette-Michalska, 1984 : 87). Qu'en est-il du nom de la mère aujourd'hui ? En gros, les Québécoises maîtrisent mieux qu'avant leur fécondité : bien qu'on remarque encore des disparités selon la classe sociale, le niveau d'éducation, l'âge et l'appartenance à certains groupes racisés, elles ont cessé de former comme autrefois cette « foule grouillante et anonyme des femmes mangées, vidées d'enfants mâles et femelles » (LaRue, 1979 : 43). Dans ce contexte, la mère a-t-elle enfin droit au nom, à l'existence, à la pleine humanité ?

Entre la formule de France Théoret et la description de la maternité adolescente dans la petite communauté innue que décrit Naomi Fontaine, la ressemblance est frappante : « Les filles ne se font pas avorter par ici. Elles endurent, elles survivent […] La plupart du temps, elles ne trouvent pas de gardienne pour leurs trop jeunes et nombreux enfants. Elles acceptent » (Fontaine, 2011 : 38). Les formules « les filles » et « par ici » traduisent un regard à la fois distant, presque sociologique, et doucement complice : le fatalisme des « filles » est signe à la fois d'une aliénation collective, d'une entrave personnelle (interruption des études, pauvreté) et d'un timide espoir de bonheur sur lequel je reviendrai plus bas.

De la même façon, pour la poète innue Natasha Kanapé Fontaine, la perte du nom est synonyme de l'oppression et de la déchéance d'un peuple, comme l'indique la complainte de la mère dans *Bleuets et abricots* : « Je me souviens d'avoir été / déshonorée / éraflée / tordue / battue / saignée / violée / Je me souviens / d'avoir eu un nom / un visage / un regard / une route / une voix / un poème /un cri » (Kanapé Fontaine, 2016 : 62). Le nom de la femme-mère est inséparable autant de son identité personnelle (force, subjectivité, intégrité corporelle) que de l'appartenance à son peuple et au territoire ; quand on l'en

dépouille, elle perd tout du même coup. Inversement, nous le verrons, récupérer le nom signifie entamer la guérison et en même temps le combat de résistance.

Autre vision de la maternité dans des conditions d'oppression, *Le livre d'Emma,* de Marie-Célie Agnant, porte sur plusieurs générations de femmes haïtiennes et rappelle la violence qu'ont subie les personnes arrachées à leur continent et réduites en esclavage : « Moi, je n'ai même pas de nom. Au temps jadis, ils nous donnaient les noms des maîtres » (Agnant, 2001 : 23). Emma, mère dont la subjectivité est reconnue dans le titre même du roman, n'est, pour le personnel médical blanc, que « la nouère du 122 » (2001 : 23), enfermée dans un hôpital psychiatrique (où, affirme-t-elle, les femmes noires sont surreprésentées) après avoir tué sa toute petite fille[20]. Au lieu de se voir privée de son nom par une fille aux velléités matricides, Emma, comme les autres femmes noires, le perd aux mains d'un « système » dominé par les hommes blancs : le commerce des esclaves autrefois, ensuite l'université (celle de Bordeaux a refusé la thèse d'Emma sur l'expérience des femmes esclaves au motif qu'elle n'était pas scientifique), enfin l'établissement psychiatrique où est enfermée Emma.

Étrangement, la diminution de la taille des familles et l'investissement de la sphère publique par les femmes ne semblent pas avoir transformé la vision des romancières. L'image du ver à soie chez Ying Chen rappelle encore avec force la phrase de France Théoret, et pourtant, cette femme détruite par la maternité n'a qu'un seul enfant, arrivé chez elle par ailleurs à quatre ou cinq ans, et qu'elle a choisi d'accueillir. La plupart des mères romanesques contemporaines, répétons-le, n'ont pas de nom ou ne sont désignées que par les images dévalorisantes vues plus haut. Par ailleurs, beaucoup de filles sont privées elles aussi de nom, surtout si elles sont narratrices à la première personne. Revenant sur le passé récent et sur l'énoncé de France Théoret, Louise Dupré, dans *Tout comme elle,* fait dire à un personnage : « Mère, c'est ainsi qu'on m'appelle. J'ai bien eu un prénom à la naissance, mais je l'ai oublié » (Dupré, 2006 : 47) ; inversement, une fille précise : « C'est ma mère. Je ne l'ai jamais appelée autrement. Je ne sais pas qui elle est » (2006 : 31). Commençons par les rapports négatifs avec le nom, avant d'examiner les cas où le nom de la mère apporte réconfort, tendresse, espoir.

20. Dans ce roman, la narratrice est Flore, interprète communautaire d'origine haïtienne et solidaire d'Emma ; pour elle, Emma est à la fois hyperlucide plutôt que folle et profondément perturbée à cause du racisme même qu'elle a voulu combattre en étudiant les femmes esclaves. Autrement dit, la folie d'une femme est perçue tout différemment par une instance extérieure que par sa fille.

Là où les filles romanesques d'avant allaient se recueillir sur la tombe de leur mère en espérant communier avec elle, comme chez Houde, LaRue et Ouellette-Michalska, celles d'aujourd'hui y vont souvent pour cracher leur haine. La protagoniste d'Anick Fortin crie des injures et pose à sa mère des questions qui sont autant d'accusations : « Ça te rend-tu heureuse de savoir que je suis pareille comme toi ? Ça te soulage-tu de savoir que je vaux pas grand-chose ? Vas-tu mieux vivre ta vie de morte en sachant que ta fille va sûrement se suicider un jour, ou demander à quelqu'un de le faire à sa place[21] ? Y a pas d'espoir pour moi ! » (Fortin, 2003 : 105). En attendant la mort de sa mère, internée après une énième tentative de suicide – les mères se suicident décidément beaucoup dans la fiction au féminin –, la protagoniste de *Crève, maman !* se soûle et pense à la mère :

> Je vais me promener au cimetière de la Côte-des-Neiges avec ma bouteille de rouge […], le dos appuyé sur une pierre tombale, celle d'une femme morte il y a deux mois. Mes doigts gonflés par la chaleur touchent chaque lettre de l'épitaphe. Une femme morte trop tôt. J'éclate d'un sanglot gros comme la vague d'un tsunami. J'aurais aimé être emportée avec elle […] Je cherche un emplacement pour le corps de maman, pour enterrer sa fichue de vie morte. Je suis ivre. Maman coule dans mes veines. Je bois (Singh, 2006 : 73)[22].

Le rouge, dans le roman, est lié à la folie, au sang menstruel et à celui qui coule des poignets tranchés, à un féminin-maternel pathogène. Puisque la tombe n'est pas celle de la vraie mère, une certaine tendresse imprègne les mains de la fille qui caressent le nom de cette inconnue. À la mère vivante, la protagoniste refuse un titre qu'elle trouve tendre et donc immérité : « Dans ma bouche, le mot “maman” avait perdu tout son sens. C'était deux syllabes qui ne collaient plus ensemble » (2006 : 14). Ici, le nom de la mère se multiplie en autant d'injures que cette femme a d'enfants nés de pères différents : « Chaque bâtard avait aussi sa façon de baptiser maman : “la Conne”, “la Folle”, “Espèce de niaiseuse”, “la Tabarnac de Cinglée”. Moi, je l'appelais “l'Hitler au féminin” » (2006 : 43). Notons la crudité des injures, le motif récurrent de la bêtise et de la folie, et le caractère à la fois personnel (puisque chaque enfant a sa propre manière de qualifier cette femme que tous considèrent comme inqualifiable) et dépersonnalisant des injures : pas

21. La mère, atteinte d'un cancer, a exigé de sa fille qu'elle l'abatte d'une balle dans la tête.

22. Chez Louise Dupré, la scène du cimetière est imprégnée davantage de tristesse que de colère, mais l'incompréhension demeure : « Est-ce que je le regrettai, debout devant son nom, dans le cimetière ? Peut-être, peut-être pas. J'irai fleurir sa tombe sans savoir qui est la femme que j'aurai appelée *maman* » (Dupré, 2006 : 23).

de nom propre pour cette mère, pas d'identité, pas de voix propre, seulement des mots sales.

Nommer la mère, c'est ainsi s'arroger le pouvoir de la définir afin de se défendre contre elle, reprendre le pouvoir sur elle. Il semble que, dans la littérature contemporaine, ce soit les enfants qui décident de la légitimité des parents, qui confèrent la reconnaissance, rôle autrefois réservé au père (Saint-Martin, 2010). Ils acquièrent ainsi un pouvoir considérable. Dans *Un enfant à ma porte,* la mère adoptive sent justement, la première fois que son fils prononce le mot « maman », une reconnaissance absurde qui la met dans la dépendance de l'enfant. Elle souligne aussi, avec une aigreur croissante, qu'elle doit consacrer toutes ses heures de veille et toutes ses énergies à son fils pour se sentir une bonne mère, alors que son mari réussit chaque soir, et « toujours en cinq minutes, à faire que l'enfant l'appelle papa » (Chen, 2008 : 92). La question du nom fait ainsi ressortir l'enjeu politique du déséquilibre de pouvoir entre les hommes, qui s'acquittent sans mal de leurs responsabilités familiales parce qu'on attend peu d'eux, et les femmes, soumises à des exigences trop élevées.

Le titre de « maman » offre donc sécurité, amour et une place dans le monde, mais au prix de sa liberté et de sa vie. Inversement, la protagoniste de *Ravaler* craint que, dès que « maman » ne sera pas le seul mot que prononce son fils, dès que sera brisé le doux cocon qui les enveloppe tous deux, il risque de la rejeter, de cracher des mots injurieux, de saisir « un vrai marteau cette fois. Et du sang sur mes joues » (Rondeau, 2008 : 70). Le mot « mère » peut aussi être retenu, mais déformé. Souvent associé à celui de « mer » avec ses connotations de danger et de traîtrise, certes, mais aussi de grandeur et de beauté, il est l'objet dans *Paradis, clef en main* d'une association autrement dégradante : « Mère et merde, une autre parenté de mots, que je ne commenterai pas : elle et moi, on est dans le même bain, on vient du même moule » (Arcan, 2009 : 13). De nouveau, injurier la mère, c'est s'accabler soi-même, tant les identités sont fusionnées.

Parfois encore, c'est la mère qui refuse le titre, comme dans *Le fils du Che* de Louise Desjardins, où les parents hippies cherchaient plutôt à être « copain-copain avec leurs enfants » (Desjardins, 2008 : 104). « Ça fait deux fois que tu m'appelles maman. Chaque fois je me demande à qui tu t'adresses » (2008 : 107), dit la grand-mère à sa fille ; le petit-fils voit dans cette attitude la source de la faiblesse et de l'inconstance de sa mère.

Qu'elle donne son nom à la mère ou qu'elle le lui refuse, la fille, dans de nombreux romans, injurie par ce choix qui lui a donné le jour. Ainsi, Antoinette,

dans *Paradis, clef en main,* se dérobe à l'idée de reconnaître la subjectivité de sa mère : « Ma mère, que je n'ai jamais nommée par son prénom, est devenue une femme, un être sensible et mortel. C'est insupportable » (Arcan, 2009 : 164-165). Mais dans *Putain*, le fait d'avoir un nom ne sauvait pas la mère, au contraire :

> [...] ma mère a bien un prénom à elle qui n'est pas le mien, elle s'appelle Adèle, elle porte un joli nom que très peu de femmes portent, mais pour mon père il ne sert à rien que les choses soient rares ou jolies car il les confond toujours entre elles même si elles pendent à son cou depuis un demi-siècle, dans sa maison et dans son lit... (Arcan, 2001 : 141)

La protagoniste de *La fille adoptive,* de Marie Gaudreau, a tué symboliquement sa famille. Le roman commence ainsi : « Je dis que je suis orpheline, mais il ne faudrait pas conclure que mes parents m'ont abandonnée : c'est moi qui suis partie » (Gaudreau, 2001 : 15). Elle apprend très vite à écrire le nom de son institutrice et le lui offre comme un cadeau, comme sa première œuvre d'art, comme un gage d'amour : « Je le répétais : "Maude", "Maude", "Maman Maude". Ça m'emplissait la bouche [...] C'était plein de *m,* plein de "Aime-moi". Je m'endormais avec ces mots et ainsi, de nuit en nuit, je m'approchais de ma future maman » (2001 : 26). Sommée de dire « au revoir » à celle en qui elle ne reconnaît pas sa vraie mère, elle réplique : « Au revoir, madame » (2001 : 59).

Appeler sa mère « maman », c'est donc l'enfermer dans la fonction maternelle qui emprisonne autant la femme que sa progéniture ; mais c'est aussi la reconnaître, se reconnaître positivement en elle et rendre visible le lien qui nous unit à elle. Lui donner ce nom ou le lui refuser, s'approcher d'elle ou la fuir, l'aimer ou l'accabler : là réside le pouvoir parfois cruel des filles.

LE NOM DE LA FILLE I

La question du nom, on le voit, est inséparable de celles de l'identité, de la légitimité et de la reconnaissance mutuelle. Mais alors, comment la mère appelle-t-elle la fille ? Lui accorde-t-elle cette pleine humanité ? Ou abuse-t-elle, elle aussi, de son pouvoir de nomination ?

Dans *Putain,* la nomination est d'entrée de jeu inopérante : « [...] ma mère qui ne m'appelait pas car elle avait trop à dormir, ma mère qui dans son sommeil a laissé mon père se charger de moi » (Arcan, 2001 : 9). Par ailleurs, la narratrice, la critique l'a souvent souligné, s'est baptisée, aux fins de la prostitution, du nom de sa petite sœur morte en bas âge, Cynthia, à la fois pour célébrer la disparue,

se venger de ce qu'elle voit comme une préférence parentale pour la défunte et s'effacer elle-même. Dans *Paradis, clef en main,* la mère a nommé la fille, avec des conséquences désastreuses : « Je m'appelle Antoinette Beauchamp, mais mon nom ne compte pas [...] Ma mère riche et esclavagiste m'appelle Toinette. C'est proche de Toilette. Je ne dispose que d'une lettre pour me différencier du trône, de la bol » (Arcan, 2009 : 10-11). On se rappellera qu'une seule lettre séparait « mère » et « merde » selon Antoinette, de sorte que mère et fille sont captives toutes deux d'une nomination avilissante et d'une corporalité dévalorisée. De plus, comme Antoinette, paraplégique, ne maîtrise pas ses fonctions corporelles, ce nom « tombe au contraire à point nommé » (2009 : 12), comme s'il était prophétique ou si ce mal avait été créé par la mère dès le moment de l'acte de nomination[23]. Ce cas le montre bien, le nom de la mère ne vaut que si la fille possède aussi un nom valable, et vice versa.

Si les enfants de *Crève, maman!* avaient chacun un surnom différent pour la rabaisser, la mère leur rendait coup sur coup : elle les appelait « le Grand Smart », « Gorlo », « l'Épais » ou « Crapet-soleil ». La litanie se termine ainsi : « Pour maman, j'étais "la Pute", sans doute parce que je lui ressemblais » (Singh, 2006 : 43). La fille reprend ici l'injure pour la retourner contre la mère, autre preuve de la fusion identitaire. C'est en raison de cette proximité que l'injure qu'on profère à l'endroit de la mère n'a pas le caractère jubilatoire (Joseph, 2009 : 11) qu'elle possède dans d'autres contextes : injurier sa mère, c'est forcément s'éclabousser au passage.

Il arrive que la mère aille encore plus loin et abolisse d'un trait l'existence de sa fille. Dans *Borderline,* l'apparition de celle de la narratrice de huit ans à l'école, en plein délire, crée une douleur et une honte ineffaçables : « Ma mère vient de me crucifier » (Labrèche, 2000 : 71). La mère dans *La blasphème* raconte à sa fille toute jeune avoir voulu se débarrasser d'elle : « Parfois, je te faisais garder et je n'allais pas te chercher, dans l'espoir de ne plus jamais te revoir et de redevenir la femme libre que j'étais. Mais toujours, la gardienne ou les policiers revenaient te porter chez moi. Alors je devais te reprendre » (Fortin, 2003 : 41-42). *Tirer la langue à sa mère* commence ainsi : « À l'avenir, tu diras aux autres que tu n'as pas de mère, que tu viens de la crèche » (Boissé, 2000 : 9). La fille doit donc supporter

23. Le nom a également programmé, pour ainsi dire, le choix du guillotinage comme moyen de mourir avec l'aide d'une entreprise de suicide assisté, tentative ratée qui a entraîné la paralysie presque complète du personnage. L'état physique d'Antoinette serait donc également à mettre sur le compte de la mère.

«le fait de n'être pas née à ses yeux», effacement qui la détruit: «Ma mémoire est abolie, je suis sans traces. Je n'ai jamais eu lieu, je. Je divague…» (2000: 9), ou encore: «[…] je n'ai plus de prénom, je ne suis pas sa fille, je n'existe plus» (2000: 11). Le vide est donc à la fois existentiel («je n'existe plus»), affectif et cognitif («sans mémoire» et mal aimée par la mère) et énonciatif (le «je» est tronqué). En somme, si elle n'est pas nommée, accueillie et aimée par la mère, la fille n'accédera jamais au statut d'être humain («je n'ai plus de prénom, je ne suis pas sa fille»). Sinon, on en restera toujours à l'image évoquée par Juliana Léveillé-Trudel, d'une mère qui, en hurlant de toutes ses forces, traîne «vers je ne sais quel enfer» (Léveillé-Trudel, 2015: 50) sa petite fille de quatre ans qui pleure:

> Leur image se brouille devant moi, la mère devient une petite fille qui se fait crier après elle aussi par une autre mère qui devient aussi une petite fille et elles sont des poupées russes, l'une dans l'autre, à l'infini, une longue lignée de mères hurlantes et défoncées qui se transforment en petites filles en pleurs, tous les enfants, de poupées russes (2015: 50-51).

L'image de cet emboîtement mortel fait ressortir la nécessité de briser la chaîne, de sortir de cette répétition où les mères souffrent autant que les filles. Sans nom, sans identité, elles ne pourront que répéter «à l'infini» les cris et les pleurs qui rendent impossible un échange véritable.

LE NOM DE LA MÈRE II

Mais il arrive que la fille prononce et aime le nom de sa mère, ou que cette dernière parvienne elle-même à s'en approprier. Dire son nom, son vrai nom, c'est la célébrer: la narratrice des *Revolvers sont des choses qui arrivent* ne cesse de susurrer «très doucement» (Marcotte, 2005: 15) le nom de sa mère, qui résonne dans la chambre de l'hôpital psychiatrique où elle-même est internée pour matricide (elle dit avoir tué par amour, pour combler le désir de mourir de la mère).

«Comme il a besoin de dire ce mot, "maman"», est-il dit de Thomas dans *Ne dites pas à ma mère que je suis vivant* (Richard, 2012: 33), jeune homme qui séjourne, après une tentative de suicide ratée, dans l'hôpital psychiatrique où est internée depuis longtemps la mère amnésique qui le croit mort depuis l'enfance. Comme celle-ci ne le reconnaît pas, le mot de «maman» est inutile, voire nocif, puisque son emploi perturberait trop la malade. Thomas fera donc à sa mère un rare cadeau: ne pas l'appeler «maman» comme il en rêve. Mieux, alors qu'on

pourrait s'imaginer que la phrase du titre traduit une volonté d'abandon, c'est pour favoriser la guérison de cette femme, qui s'est souvenue d'une partie de sa vie d'où son fils était absent, que Thomas accepte, littéralement, de ne plus exister. Choisir de s'effacer pour que vive la mère : peu d'enfants romanesques vont jusque-là.

Chez Marie-Célie Agnant, les femmes noires, qui ont eu et ont encore à se mesurer à de cruelles épreuves, sont des guerrières qui ne meurent jamais puisqu'elles survivent dans les récits transmis de génération en génération : « Voilà pourquoi les femmes reprenaient également les noms de celles qui tombaient, comme on reprend des secrets, comme on endosse de vieux vêtements. C'est pour cela que, malgré elle, Fifie m'avait appelée Emma, du nom de sa grand-mère à elle » (Agnant, 2001 : 123). Le nom est donc mémoire (secrets à reprendre), continuité, force et résistance, il suggère une intimité corporelle (les vêtements à endosser) : noms des mères et noms des filles se confondent et constituent une chaîne de solidarité qui s'oppose aux chaînes de l'esclavage et du racisme.

Dans la communauté innue décrite par Naomi Fontaine, la maternité, même si elle entraîne la pauvreté et la marginalisation en compromettant le parcours scolaire des jeunes filles, est fortement désirée : elle offre « une parcelle de réalité, un battement de cœur si rapide, une prospérité, une façon d'être aimée, une rentabilité assurée, une manière d'exister, de faire grandir le peuple que l'on a tant voulu décimer, une rage de vivre et de cesser de mourir » (Fontaine, 2011 : 85). La maternité devient donc, en plus de la solution projetée d'un mal personnel (ne plus être seule), l'espoir d'un peuple : elle combat l'oppression, vise à réparer la brisure à la fois personnelle et collective causée par le confinement dans les « pensionnats indiens » (Papillon, 2016 : 63) et rétablit le lien entre les générations, mais aussi les rapports avec son peuple et le territoire.

Pour Anaïs Barbeau-Lavalette, qui décrit dans *Je voudrais qu'on m'efface* un quartier pauvre et marginalisé de Montréal, Hochelaga-Maisonneuve, une mère, même déficiente, est irremplaçable. Voici la réflexion d'une femme déprimée et incapable du moindre geste, dont celui d'assister au concert de l'école où sa fille doit jouer du violon : « Louise sourit. Est une crisse de mauvaise mère, mais est une mère pareil. Ça y pourront pas lui enlever » (Barbeau-Lavalette, [2010] 2012 : 83). Le simple fait d'être une mère, de pouvoir se qualifier ainsi, est déjà signe d'amour et de volonté : plus que le nom de cette femme en particulier, le mot « mère » a ici une force presque magique. Voilà le regard que porte la toute

jeune Mélissa sur sa mère prostituée et droguée dans la salle d'audience où un juge la déclare inapte à s'occuper de ses enfants :

> Elle reste assise de l'autre côté de la salle d'audience, le dos courbé, recroquevillée. Tout son corps dit « faites-moi pas ça ». Mais y a seulement Mélissa qui l'entend. Même si elle est loin. Elle l'entend. Parce que même courbée, même fuckée jusqu'à la moelle, Meg c'est sa mère. C'est ça que tout le monde ici a d'la misère à comprendre. Meg, c'est sa mère anyway.
>
> C'est sans doute juste trop simple ([2010] 2012 : 15).

Alors que de nombreux textes placent la fille devant un miroir où elle cherche en vain le regard de la mère et ne voit que la folie que celle-ci lui a transmise, Barbeau-Lavalette crée un rapprochement mère-fille qui passe par un regard de reconnaissance mutuelle (motif qui sera repris du reste dans *La femme qui fuit* [2016], où une petite-fille essaie de découvrir la vie de sa grand-mère, qui a abandonné ses propres enfants tout petits, et de faire la paix avec la lignée) :

> Les deux femmes se regardent.
>
> Miroir.
>
> Rate pas comme moi. Rate pas (2012 : 129).

De la même façon, la mère de Mélissa, Meg, frappée d'une injonction qui lui interdit de se trouver à moins de cinquante mètres de ses enfants, conseille et accompagne sa fille par le biais de petits billets cachés dans la rue, va jusqu'à lui crier les mots qui, elle l'espère, la sauveront : « […] va-t'en câlisse je t'aime j'ai rien chus lette t'es belle va-t'en crisse vite ste plaît bouge-toi sauve-toi » ([2010] 2012 : 138). C'est en chassant sa fille, en renonçant à elle, que la mère prouve son amour et lance la jeune femme vers l'avenir dont elle-même se sait privée ; les antithèses (mots tendres et jurons, rapprochement et éloignement, contraste entre les deux femmes, l'une au début de sa vie, l'autre déjà marquée et presque détruite) soulignent le sacrifice généreux de cette mère pourtant déclarée inapte[24].

---

24. On croit entendre Didi, la mère célibataire qui s'oppose aux valeurs sexistes et surannées de la société dans *La chair décevante* : « La société te défend de mes caresses, mais le cœur des mères se glisse derrière les lois des hommes » (Bernier, [1931] 1982 : 21). Le nom de Didi, prononcé au moment stratégique, lève le voile sur l'hypocrisie sociale et foudroie, littéralement, le père de l'enfant illégitime, qui a pu, à la différence de la mère, faire un grand mariage et échapper à l'opprobre et à la marginalisation (pour une analyse du roman dans la perspective du maternel, voir Saint-Martin, 1999). Chez Bernier comme chez Barbeau-Lavalette, la mère est réhabilitée et le jugement social (le père de l'enfant de Didi est avocat) renversé.

Comment résister enfin à citer la plus belle évocation récente du nom de la mère, qui se trouve non dans le roman, mais dans la poésie ? Natasha Kanapé Fontaine s'adresse à un « tu » entre amant et enfant :

> je te donnerai le sein
> tu boiras du lait
> de ma mamelle gauche
>
> Je ne me souviens plus de ton nom
> je cache mon visage dans mes mains
> épelle-moi le nom de ma terre
> épelle-moi le nom de ma mère
> mes paupières sont closes
> depuis trop de siècles (Kanapé Fontaine, 2016 : 45).

L'éveil – conscience personnelle, conscience de l'oppression et de la nécessité de la résistance – passe donc par la reconnaissance de sa mère et de sa terre, inséparables l'une de l'autre, mais aussi de sa propre maternité, à la fois concrète et symbolique. La voix poétique récite ensuite la litanie de son propre nom, « inventé par la révolte » (2016 : 45) :

> Je me nommerai Mississippi
> Assiniboine
> Azueï
> Oaxaca
> j'aurai un nom de reine
> ma fleur d'origine[25] (2016 : 72).

25. On est tout près du langage employé dans *Le premier jardin* pour célébrer une Ève qui est à la fois mythique, biblique et historique puisqu'elle se confond avec Marie Rollet (« la reine aux mille noms, la première fleur, la première racine, Ève en personne » [Hébert, 1988 : 99]), mais là où Anne Hébert occulte pour l'essentiel la présence autochtone en Amérique, Natasha Kanapé Fontaine la célèbre.

[À mon fils] Je lui murmurerai mon nom
Au creux de l'oreille
— Anacoana —
pour qu'il se souvienne
à jamais

que je suis

Femme-terre

Innu Ishkueu (2006 : 75).

Le nom de la mère, dans cette envolée lyrique, évoque puissance, origines amérindiennes continentales (Amérique du Nord, Haïti, Mexique), mémoire millénaire et transmission heureuse. Les premiers noms désignent des territoires et des peuples, mettant en valeur le lien entre individus et collectivités, fierté d'appartenance et alliances potentielles entre groupes opprimés. Anacoana, cacique d'Hispaniola (aujourd'hui Haïti et Rébublique dominicaine) au XVI[e] siècle, mène son peuple au combat contre les colonisateurs espagnols et y perd la vie. Comme elle est également poète, le lien est clair : le « nom de reine » unit la guerrière d'autrefois et la femme de lettres d'aujourd'hui (Innu Ishkueu, femme innue), dont la poésie est aussi un combat politique. La fécondité est celle du corps, celle de la terre et, comme chez Naomi Fontaine, celle d'un peuple en pleine renaissance. Un tel éveil de la femme-mère, à la fois forte en elle-même et proche de ses enfants, est un espoir timide dans de nombreux romans, mais rarement est-il évoqué avec autant d'ardeur que chez Natasha Kanapé Fontaine.

LE NOM DE LA FILLE II

La mère a donc le pouvoir de confirmer l'identité de la fille ou de l'anéantir. Dans *Fleurs de crachat,* le passé familial traumatisant lié à la Deuxième Guerre mondiale surgit directement du nom de la mère : « […] morts, morts, morts, vous entendez la mort ?… le bruit des trains, le bruit des tanks, le son que fait le nom de ma mère, Violette Hubert, c'est tout cela » (Mavrikakis, 2005 : 41). Pour rompre la chaîne de transmission, la mère a préféré donner à la fille le nom du père, Forget, à la fois un nom québécois standard et une invitation ironique à l'oubli. Le changement de nom correspond donc à une volonté d'épargner sa fille. La douceur se transmet aussi entre les générations, de Violette à Rose, en passant par Flora, la narratrice. Celle-ci accepte avec bonheur son rôle dans la transmission matrilinéaire : « Je me suis fait tatouer une violette sur la fesse et je me ferai dessiner une rose sur le sein. Mon corps est à vous, ma mère, ma fille.

Je ne suis que passage, ce lien entre vous deux qui s'écrit chaque jour, et même après la mort, l'enterrement de Maman. Car cela continue… » (2005 : 154)[26]. La dernière phrase est promesse, aux antipodes de bien des textes aux accents apocalyptiques. Dans *Rû,* de Kim Thúy, c'est l'immigration qui a changé le nom de la fille et l'a lancée à la rencontre de son propre destin :

> Mon nom est une simple variation du sien puisque seul un point sous le i me différencie d'elle, me distingue d'elle, me dissocie d'elle. J'étais une extension d'elle, même dans le sens de mon nom. En vietnamien, le sien veut dire « environnement paisible » et le mien, « intérieur paisible ». Par ces noms presque interchangeables, ma mère confirmait que j'étais une suite d'elle, que je continuerais son histoire.
>
> L'Histoire du Vietnam, celle avec un grand H, a déjoué les plans de ma mère. Elle a jeté les accents de nos noms à l'eau quand elle nous a fait traverser le golfe du Siam, il y a trente ans. Elle a aussi dépouillé nos noms de leur sens, les réduisant à des sons à la fois étrangers et étranges dans la langue française. Elle est surtout venue rompre mon rôle de prolongement naturel de ma mère quand j'ai eu dix ans (Thúy, 2009 : 12).

Avoir un nom à soi, dans une langue nouvelle, est donc le début d'une nouvelle vie libre. Alors que dans de nombreux textes discutés plus haut, l'emprise de la mère empêche littéralement la fille de vivre, cette difficulté de se démarquer de celle à qui l'on ressemble si fort (« un seul point sous le i me différencie d'elle ») est ici dénouée en partie par l'expérience migratoire : nouvelle langue, rupture, nouveau nom et renaissance pour la fille. En coupant le lien onomastique entre la mère et la fille, l'entrée dans la langue française a changé le nom de la fille, lui donnant du même coup sa propre langue, qui deviendra sa langue d'écriture, et une vie bien à elle.

Dans *Les carnets de Douglas*, de Christine Eddie, le nom de la mère revient encore sur la pierre tombale, comme dans les textes anciens déjà cités, mais d'une manière inédite. Alors que d'autres filles romanesques, on l'a vu, se réjouissent d'entendre attaquer la mère, Éléna s'efforce de ne pas entendre son père lancer à sa mère adorée, « en même temps qu'une assiette ou une gifle », des injures qui

---

26. Ayant hérité quant à elle du prénom de sa grand-mère, Flora, la protagoniste l'a modifié pour le faire sien : « Je n'ai pas voulu du *a*. Je n'aimais pas cela. Allez savoir pourquoi. J'ai même changé mon nom. Il fallait l'amputer, lui foutre une prothèse à cette fleur sans tige » (Mavrikakis, 2005 : 83-84). On trouve peut-être ici aussi un écho du nom de la protagoniste du *Premier jardin,* Flore Fontanges.

« débordaient d'obscénité et de mépris » (Eddie, 2008 : 17). Longtemps après la mort de Rose, tuée par le père, Éléna se rend sur sa tombe en cherchant « une parenthèse de tendresse » (2008 : 17) :

> Les lettres qui formaient le nom de la mère s'effaçaient par endroits, déjà noircies par le temps, la neige et la pluie. Quand les oiseaux se mirent à piailler bruyamment pour saluer l'aurore, Éléna, qui fixait sa mère des yeux, ne lut plus *Rose Tavernier* mais bien : *ose Ta v….ie* (2008 : 21).

Ici comme chez Kim Thúy, le nom de la mère, en apparence mutilé, devient un message d'espoir et de courage et lance la jeune fille sur sa route : le jour même, Éléna quittera la maison du père, qui vient de lui annoncer qu'il l'a « promise au fils de l'épicier contre une caisse de scotch » (2008 : 25), et recommencera à neuf. Le nom de la mère, symbole de l'amour qui les unissait, l'a sauvée du destin de la mère. Plus tard, elle racontera à Romain, enfant enfui comme elle, l'histoire de Rose, en lui donnant « à voir un visage, des yeux et des mains qu'elle inventa sur-le-champ » (2008 : 51) faute de souvenirs véritables. La Rose qu'elle invente est une femme courageuse, aimante et rieuse : « Ose ta vie », murmure-t-elle (2008 : 52), faisant du nom de la mère un instrument de guérison pour d'autres aussi.

La protagoniste de *Tirer la langue à sa mère* raconte avoir été proche, toute petite, de son père, qui « était transporté chaque fois qu'il prononçait son prénom » (Boissé, 2000 : 17), « intimités » (2000 : 17) rapidement interdites par la mère. Niée par cette femme (« du revers de sa langue, elle a balayé mon existence » [2000 : 10]), la protagoniste décide de se baptiser elle-même : « Je me présente, je m'appelle Édith et j'ai déjà dans les yeux tout l'ocre rouge d'écrire » (2000 : 18). C'est l'écriture, refus de la sentence de nullité prononcée par la mère, qui est remède et porte de sortie, l'écriture qui permet d'exister fortement : « Me donner un visage qui ne serait plus n'importe quel visage, un nom, une signature d'auteure[27] » (2000 : 11). Édith, édite : le nouveau nom de la fille est rupture et création, mais elle ne s'en contente pas : « Je porte encore différents prénoms. Ce ne sont pas des pseudonymes, je ne me cache pas. Simplement, je n'ai pas fini de m'inventer » (2000 : 178). La protagoniste échappe ainsi à l'anéantissement décrété par la mère, grâce au choix d'abord d'un nom unique qui lui sert d'ancrage fort, ensuite d'autres qui lui permettent de se démultiplier, de se transformer avec le temps, d'échapper aux scénarios imposés, de créer des

---

27. Elle a aussi un « prénom secret » (Boissé, 2000 : 34) donné par la grand-mère, figure dont il faudrait étudier l'influence souvent bénéfique.

personnages féminins affirmés et, enfin, d'accéder à la création et à la publication, présentées comme le contraire absolu de la relation à la mère, preuves d'une existence intime mais aussi publique.

Parfois, c'est un autre personnage qui offre à la fille la reconnaissance tant espérée : le père chez Hélène Boissé, la maîtresse d'école chez Marie Gaudreau, dont la narratrice raconte que cette femme « prononça alors mon nom avec une douceur que je n'avais jamais entendue auparavant. De personne. Un grand frisson me parcourut le corps. J'aurais voulu arrêter le temps qui continuait de battre dans mon cœur et dans ma montre » (Gaudreau, 2001 : 35). Mais la magie se perd quand la maîtresse renvoie la petite à la maison et à sa mère. En revanche, la mère dans le roman inventé par la protagoniste de *La lune dans un HLM,* même si elle gâche la vie de sa fille qui doit s'en charger comme si elle était une enfant, arrive à reconnaître son talent artistique et écrit sur un dessin une dédicace vivifiante : « À ma fille Léa que j'aime » (Labrèche, 2006 : 74). Peu de mots, mais une nomination qui signe cette fois une reconnaissance[28].

CONCLUSION : LA DANSE DES SIAMOISES

Lorsque j'ai entamé cette traversée de nombreux romans récents de la relation mère-enfant, je m'attendais à voir des conflits, certes, mais aussi peut-être à trouver un relatif apaisement. Rien ne m'avait préparée à l'hécatombe que j'aurais sous les yeux : la rhétorique excessive, la violence explosive, la maladie, le meurtre et le suicide partout, tant d'univers dominés par la violence, le sang, le ventre malade, la folie, rythmés par les perturbations de la relation mère-fille. Dans ce contexte, le commentaire de Naomi Fontaine, « Je l'admire, c'est certain, comme toutes les filles admirent leur mère, je suppose » (Fontaine, 2011 : 35), saisit dans la mesure où il fait saisir combien peu de filles du corpus expriment ce sentiment, beaucoup plus fréquent chez celles qui, comme Fontaine, appartiennent à une collectivité opprimée dont elles endossent autant la douleur que la révolte.

Certaines enfants du corpus – chez Barbeau-Lavalette, Mavrikakis, Richard et même, malgré les apparences, Singh et le dernier Arcan – aiment et chérissent leur mère, bien entendu. Par ailleurs, chez certaines auteures dont la mère a vécu

28. Le roman soulève des enjeux complexes sur le vol de vie et d'œuvres : autant la protagoniste romancière que sa création, Léa, volent en quelque sorte la vie de la mère en en faisant le sujet de leurs écrits et l'objet de leurs critiques ; par ailleurs, Léa vole quelques tableaux de sa mère en vue d'une exposition qu'elle-même prépare.

vieille – Francine Noël (2005), Louise Dupré (2014), Hélène Dorion (2014) –, on a droit à une véritable élégie qui, sans cacher les défauts de la mère et les apories de la relation, dit aussi un amour passionné et un deuil difficile. Mais souvent, surtout chez les jeunes auteures, la mort de la mère est bienvenue, voire profondément désirée, même si, au bout du compte, il est rare qu'elle règle quoi que ce soit. « Maman morte, déchiquetée, enfin délivrée, je me disais que ma vie pouvait peut-être enfin commencer », affirme la protagoniste de *Game over,* de Martyne Rondeau (2009 : 70). Pourtant, peu après, elle torture son frère à mort et se tire une balle dans la tête et une autre dans le cœur, mettant brutalement fin à la lignée[29]. Mère et fille demeurent si proches, si fortement soudées, que tuer la mère, c'est presque toujours se détruire au passage (Saint-Martin, 2001).

Avec d'autres fils, on tisserait une autre tapisserie, et au portrait que je trace ici pourraient s'ajouter de nombreux autres. Le mien a tout de même le mérite d'être né de lectures nombreuses et diversifiées, menées sans parti pris : j'ai simplement laissé parler les images qui hantaient les auteures, observé les situations récurrentes, les motifs obsessionnels. Mais une chose est certaine : rien ne peut être « résolu » de ce rapport névralgique, complexe et chargé d'ambivalence.

La dynamique mère-fille recèle des terreurs archaïques et des conflits modernes liés au corps, à l'identité, à l'espace salutaire à créer et à maintenir entre soi et l'Autre. De manière générale, dans les textes, on peine encore à trouver cette « bonne distance » (Saint-Martin, 1999 : 410) qui permet d'exister séparément tout en restant liées : on échappe rarement au trop ou au trop peu, au trop près de la fusion malsaine ou au trop loin de la froideur. Chacune veut posséder, est (dé)possédée par l'autre. Et alors que des militantes et des théoriciennes féministes réclament depuis au moins les années 1970 une participation accrue des pères dans le quotidien des enfants, ils sont absents – morts, envolés de leur plein gré ou chassés par la mère – de la plupart des romans de femmes, où tout continue de se jouer entre mère et fille. Les absents ont toujours raison, semble-t-il, et les mères portent un fardeau trop lourd qui les convertit à leur tour en un poids mort pour leur fille.

Cette lecture, forcément partielle, m'a obligée à laisser de côté de nombreuses questions pourtant névralgiques. J'ouvre encore deux pistes de réflexion future. La première a trait à la subjectivité maternelle. Marianne Hirsch (1989)

29. Pour une analyse de ce roman dans l'optique de la relation entre sœur et frère, voir Saint-Martin (2016).

a bien montré l'importance, dans la fiction des femmes, de la perspective de la mère, là où avait longtemps dominé celle de la seule fille, notamment parce que peu de romancières du passé ont connu l'expérience de la maternité. Au Québec, la perspective maternelle est à l'honneur dans *La chair décevante* (1931) et dans quelques romans des années 1960, dont *L'insoumise* de Marie-Claire Blais (1966) ; elle se multiplie par la suite avec *La cohorte fictive* de Monique LaRue (1979), *La maison Trestler* de Madeleine Ouellette-Michalska (1984), *La fissure* d'Aline Chamberland (1985), *D'Élise à la folie* de Lise Blouin (1989), *L'obéissance* de Suzanne Jacob (1991) et *Le bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte (1991)[30]. La perspective maternelle y était liée soit à la créativité et à un quotidien revalorisé (LaRue, Ouellette-Michalska, Turcotte), soit à l'infanticide (Chamberland, Blouin, Jacob). Bien que la perspective filiale domine encore largement, de nombreux textes récents sont axés sur la subjectivité de la mère.

Les dernières années ont vu l'éclosion d'essais féministes où se lient, de diverses façons, création et maternité (Britt, Cloutier, Delvaux et Mavrikakis), ou qui interrogent la non-maternité (Joubert). La perspective maternelle est primordiale dans *Le livre d'Emma,* de Marie-Célie Agnant (2001), où, comme on l'a vu, elle est liée à la souffrance de l'esclavage, de la mémoire et de l'infanticide ; primordiale aussi chez Abla Farhoud, qui montre dans *Le bonheur a la queue glissante* (1998) l'importance d'écouter la mère, et pas seulement le discours de la fille, même aimante, sur elle. Nous avons vu cette perspective, chez Chen et Rondeau, liée à l'excès et à la folie. C'est encore le cas, autrement, dans *Une mère exceptionnelle,* de Valérie Carreau (2014), histoire d'une jeune femme figée par l'effroi après avoir assisté, paralysée, à la noyade de son fils dans la piscine familiale.

Les trois derniers exemples le montrent, à l'émergence plus massive d'une perspective maternelle est liée celle de textes mettant en scène une mère et son fils, écrits centrés non sur la subjectivité de l'enfant comme c'était le cas par le passé (pensons au *Torrent,* à *Mathieu* ou à *La belle bête*), mais sur celle de la mère. Ici aussi, la folie et la violence sont au rendez-vous, comme dans *Le fils de Jimi* de Germaine Dionne (2002), histoire d'une jeune femme troublée, qui finit par se suicider, et de l'enfant qu'elle élève seule. Il a été question des *Bruits,* de Reine-Aimée Côté (2004), dans lequel un homme séquestre et bat une danseuse nue qui lui rappelle sa mère, fille de joie qu'il hait et adore, et de *Ne dites pas*

30. La plupart de ces romans sont analysés dans Saint-Martin (1999).

à ma mère que je suis vivant (Richard, 2012), où le fils et sa mère amnésique se retrouvent dans le même hôpital psychiatrique. Par ailleurs, les mères, et voilà une autre grande nouveauté, écrivent, s'expriment, laissent des textes. Le personnage éponyme du *Fils du Che,* de Louise Desjardins (2008), dévore le journal intime de sa mère et se moque d'elle dans le sien ; Thomas, dans *Ne dites pas à ma mère que je suis vivant* (Richard, 2012), cherche dans sa lecture les clés qui lui permettront de venir en aide à cette femme fragile. Dans *Détail de la mort,* d'Anne Legault (1996), un fils prend possession de l'héritage de sa mère, morte en couches autrefois : c'est le journal de l'année qui a précédé sa naissance. La mère de *La vie sur Mars* de Marie-Sissi Labrèche (2014) lègue aussi un manuscrit à son fils, tout comme l'avait fait l'héroïne créée par Élisabeth Filion dans *De la part de Laura* (2006). Dans *Chaque fois, je t'invente,* de Stéphanie Bellemare-Page (2015), une mère cherche son fils disparu, alors qu'un autre jeune homme se remémore sa mère décédée dans un accident : la première explore la voie de l'écriture, le second celle du dessin.

La question de l'écriture maternelle convoque celle des manières qu'imaginent les écrivaines d'enchevêtrer procréation et création, enfants et écrits. Les mères écrivent et lèguent leur histoire à leurs enfants, brisent le silence, transmettent une vérité ou une douleur. Cas sans doute le plus extravagant, la narratrice de *Ravaler* appelle son fils « Roman », et son monologue délirant mélange dévoration et expulsion, enfant et manuscrit, dans une fusion incestueuse. De l'autre côté, les filles romanesques sont aussi nombreuses à écrire, souvent contre leur mère dans la mesure où elles la dénoncent et souhaitent sa mort. Pour cette raison, plusieurs d'entre elles (chez Girard, Singh, Labrèche, Arcan, Boissé) écrivent dans la clandestinité. Certaines mères, du reste, censurent les productions de leur fille : elles déchirent compositions et dessins (Fortin, Labrèche) ou se déchaînent contre la fille qui a publié un poème dans le journal de l'école (Singh). Par contre, dans *Alia* de Mélikah Abdelmoumen (2006), une femme qui ressemble étrangement à la narratrice éponyme sort de son ventre un livre qui a le nom de la protagoniste sur la couverture, liant féminin, maternel et création dans une scène jubilatoire. Et dans *Le fils de Jimi* (Dionne, 2002), quand Nastassia, jeune fille, gagne un prix de poésie à l'école, sa grand-mère lui offre trois cahiers d'écriture et lui raconte qu'elle aussi écrivait, autrefois.

À écrire sur la mère, on la détruit : « [...] *elle sait qu'écrire sur toi équivaut à te tuer symboliquement* », reconnaît la protagoniste romancière de Marie-Sissi Labrèche (2006 : 98). À écrire sur la mère, on lui redonne la vie : « J'écris. Je mens. Tous les stratagèmes sont permis pour la faire renaître », dit Marie-Christine

Arbour (2008 : 120). Et entre elles revient sans cesse « cette danse classique, traditionnelle, rigodon de couple siamois, entre elle et moi, celle que nous connaissons si bien, celle que nous dansons au rythme de nos confrontations » (Arcan, 2009 : 161). Danser, c'est se séparer et se retrouver, créer un espace qui permet le mouvement et l'ouverture sans rompre le contact. Comment imaginer une autre danse, des pas nouveaux, des mouvements libres, ouverts, féconds et heureux, des rythmes qui ne soient pas nécessairement ceux de « nos confrontations » ? Histoire à écrire, histoire à suivre.

CODA : HISTOIRES D'ARAIGNÉES II

Louise Bourgeois dit avoir voulu, avec son œuvre, rompre les associations négatives qui accompagnent l'araignée :

> L'araignée est une ode à ma mère. Elle était ma meilleure amie. Comme une araignée, ma mère était une tisserande. Ma famille était dans le métier de la restauration de tapisserie et ma mère avait la charge de l'atelier. Comme les araignées, ma mère était très intelligente. Les araignées sont des présences amicales qui dévorent les moustiques. Nous savons que les moustiques propagent les maladies et sont donc indésirables. Par conséquent, les araignées sont bénéfiques et protectrices, comme ma mère (Tate, 2008, ma traduction).

Bien que le raisonnement paraisse un peu enfantin, surtout dans sa deuxième partie (« nous savons… », « par conséquent »), l'hommage à la mère-artiste (Arachné), la métaphore de la tapisserie, l'image d'une mère agissante, pensante, créatrice, tout cela sonne vrai. Le moment serait-il venu de réhabiliter l'araignée, comme on l'a fait avec de nombreuses figures féminines dévalorisées ? L'araignée tisse une toile fragile mais magnifique : Arachné est l'image depuis longtemps de la femme créatrice. Même l'humble ver à soie qui suscite l'horreur chez Ying Chen participe à la création de la beauté. Chez Gabrielle Roy, l'œuvre de la vie de la mère est le riche conte oral qu'elle a élaboré comme une tapisserie, « nouant des fils, illustrant tel destin », en sorte que « l'histoire varia, grandit et se compliqua à mesure que la conteuse prenait de l'âge et du recul » (Roy, 1966 : 214), alors que la grand-mère, qui crée une poupée à partir d'objets usuels de la maison, est comparée à Dieu. La mère des « Vaches de nuit » est également liée au rayonnement de la splendeur naturelle et cosmique. Cette vision est absente, pour l'essentiel, des textes récents, sauf chez les auteures autochtones, où elle se déploie en force[31].

31. Une seule image positive liée à l'araignée est sortie de mon corpus : « Parfois, bien sûr, quelque araignée dodue se précipitait sur moi. Je me mettais à crier, ma mère arrivait »

Condamnée d'avance, la relation entre mère et fille ? Tombeau, salle de torture, chambre d'horreurs ? Un dernier passage de *Crève, maman !* rappelle que même une relation de haine tenace appelle parfois une autre lecture : « Dans un des tiroirs, dit la fille, j'ai trouvé une carte d'anniversaire qu'elle avait sans doute voulu me faire parvenir à plusieurs reprises. Il y avait mon nom et mon adresse sur l'enveloppe, et, sur la carte, elle avait écrit : "Je t'aime", tout simplement » (Singh, 2006 : 102). Si la lettre n'a jamais été envoyée, elle n'a pas non plus été détruite ; elle est restée virtuelle, lettre morte. Si un jour la mère l'envoyait, si un jour la fille la recevait, la lettre transmettrait peut-être la vie, on connaîtrait peut-être enfin et le nom de la mère, et celui de la fille, tous deux pleinement assumés et habités. Jusque-là : injures, cris, monologue de sourdes. Les mères et les filles continueront de tomber comme des mouches… ou comme des araignées.

(Mavrikakis, 2005 : 163). Mais même ici, mère et araignée s'opposent au lieu de se compléter, la première protégeant sa fille de la seconde.

BIBLIOGRAPHIE

ABDELMOUMEN, Mélikah (2006), *Alia,* Montréal, Marchand de feuilles.

AGNANT, Marie-Célie (2001), *Le livre d'Emma,* Montréal, Remue-ménage.

ANONYME (2008), « Tate acquires Louise Bourgeois's giant spider, *Maman* », *Tate,* 11 janvier, http://www.tate.org.uk/press/press-releases/tate-acquires-louise-bourgeoiss-giant-spider-maman

ARBOUR, Marie-Christine (2008), *Une mère*, Montréal, Pleine lune.

ARCAN, Nelly (2001), *Putain,* Paris, Seuil.

ARCAN, Nelly (2009), *Paradis, clef en main,* Montréal, Coups de tête.

BARBEAU-LAVALETTE, Anaïs ([2010] 2012), *Je voudrais qu'on m'efface,* Montréal, BQ.

BARBEAU-LAVALETTE, Anaïs (2016), *La femme qui fuit,* Montréal, Marchand de feuilles.

BELLEMARE-PAGE, Stéphanie (2015), *Chaque fois, je t'invente,* Montréal, Leméac.

BERNIER, Jovette ([1931] 1982), *La chair décevante,* Montréal, Fides.

BERSIANIK, Louky (1976), *L'Euguélionne,* Montréal, La Presse.

BLAIS, Marie-Claire (1959), *La belle bête,* Québec, Institut littéraire de Québec.

BLAIS, Marie-Claire (1966), *L'insoumise,* Montréal, Éditions du jour.

BLOUIN, Lise (1989), *D'Élise à la folie,* Montréal, Quinze.

BOISSÉ, Hélène (2000), *Tirer la langue à sa mère,* Montréal, Triptyque.

BRITT, Fanny (2013), *Les tranchées. Maternité, ambiguïté et féminisme, en fragments,* Montréal, Atelier 10.

CARON, Katerine (2004), *Vous devez être heureuse,* Montréal, Boréal.

CARREAU, Valérie (2014), *Une mère exceptionnelle,* Montréal, Marchand de feuilles.

CHAMBERLAND, Aline (1985), *La fissure,* Montréal, VLB.

CHEN, Ying (1995), *L'ingratitude,* Montréal/Arles, Leméac/Actes sud.

CHEN, Ying (2008), *Un enfant à ma porte,* Montréal, Boréal.

CLOUTIER, Annie (2014), *Aimer, materner, jubiler. L'impensé féministe au Québec,* Montréal, VLB Éditeur.

CÔTÉ, Reine-Aimée (2004), *Les bruits,* Montréal, VLB.

Dally, Ann (1982), *Inventing Motherhood: The Consequences of an Ideal,* Londres, Burnett Books.

Delvaux, Martine, et Catherine Mavrikakis (2003), *Ventriloquies,* Montréal, Leméac.

Desjardins, Louise (2008), *Le fils du Che,* Montréal, Boréal.

Desjardins, Louise (2012), *Rapide-Danseur,* Montréal, Boréal.

Dionne, Germaine (2002), *Le fils de Jimi,* Montréal, Boréal.

Dionne, Germaine (2004), *Tequila bang bang,* Montréal, Boréal.

Dorion, Hélène (2014), *Recommencements*, Montréal, Druide.

Dupré, Louise (2006), *Tout comme elle,* Montréal, Québec Amérique. (Coll. « Main libre ».)

Dupré, Louise (2014), *L'album multicolore,* Montréal, Héliotrope.

Eddie, Christine (2008), *Les carnets de Douglas,* Québec, Alto.

Farhoud, Abla (1998), *Le bonheur a la queue glissante,* Montréal, l'Hexagone.

Filion, Élisabeth (2006), *De la part de Laura,* Montréal, Québec Amérique.

Fontaine, Naomi (2011), *Kuessipan,* Montréal, Mémoire d'encrier.

Fortin, Anick (2003), *La blasphème,* Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.

Freud, Sigmund ([1909] 1973), « Le roman familial des névrosés », dans *Névrose, psychose et perversion,* traduit de l'allemand par Jean Laplanche, Paris, Presses universitaires de France, p. 157-160.

Gaudreau, Marie (2001), *La fille adoptive,* Montréal, Lanctôt éditeur.

Girard, Cynthia (2012), *J'ai percé un trou dans ma tête,* Montréal, Héliotrope.

Gordon-Marcoux, Karine (2012), « L'emprise maternelle ou l'absence de frontières dans *Paradis, clef en main* de Nelly Arcan, *Insecte* de Claire Castillon et *Crève, maman!* de Mô Singh ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.

Hébert, Anne ([1945] 1976), *Le torrent,* Montréal, HMH.

Hébert, Anne (1988), *Le premier jardin*, Paris, Seuil.

Hirsch, Marianne (1989), *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism,* Bloomington, Indiana University Press.

Houde, Nicole (1986), *La maison du remous,* Montréal, Pleine lune.

Jacob, Suzanne (1991), *L'obéissance,* Paris, Seuil.

Joseph, Sandrina (2009), *Objets de mépris, sujets de langage,* Montréal, XYZ.

Joubert, Lucie (2010), *L'envers du landau. Regard extérieur sur la maternité et ses débordements,* Montréal, Triptyque.

Kanapé Fontaine, Natasha (2016), *Bleuets et abricots,* Montréal, Mémoire d'encrier.

Knibielher, Yvonne, et Catherine Fouquet (1977), *Histoire des mères, du Moyen Âge à nos jours,* Paris, Montalba. (Coll. « Pluriel ».)

Kristeva, Julia (1980), *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection,* Paris, Seuil.

Labrèche, Marie-Sissi (2000), *Borderline,* Montréal, Boréal.

Labrèche, Marie-Sissi (2006), *La lune dans un HLM,* Montréal, Boréal.

Labrèche, Marie-Sissi (2014), *La vie sur Mars,* Montréal, Leméac.

LaRue, Monique (1979), *La cohorte fictive,* Montréal, L'Étincelle.

Léveillé-Trudel, Juliana (2015), *Nirlit,* Montréal, La Peuplade.

Loignon, Nathalie (2004), *La corde à danser,* Montréal, Courte échelle.

Loranger, Françoise (1949), *Mathieu,* Montréal, Cercle du livre de France.

Marchessault, Jovette (1980), *Triptyque lesbien,* Montréal, Remue-ménage.

Marcotte, Véronique (2005), *Les revolvers sont des choses qui arrivent,* Montréal, XYZ.

Mavrikakis, Catherine (2005), *Fleurs de crachat,* Montréal, Leméac.

Myre, Suzanne (2003), *Nouvelles d'autres mères,* Montréal, Marchand de feuilles.

Myre, Suzanne (2007), *Mises à mort,* Montréal, Marchand de feuilles.

Noël, Francine (2005), *La femme de ma vie,* Montréal, Leméac.

Ouellette-Michalska, Madeleine (1984), *La maison Trestler ou le 8e jour d'Amérique*, Montréal, Québec Amérique.

Papillon, Joëlle (2016), « Apprendre et guérir : les rapports intergénérationnels chez An Antane Kapesh, Virginia Pésémapéo Bordeleau et Naomi Fontaine », *Recherches amérindiennes au Québec,* vol. 46, nos 2-3, p. 57-65.

Parent, Anne Martine (2012), « Héritages mortifères : ruptures dans/de la filiation chez Ying Chen et Jane Sautière », *temps zéro,* no 5 (janvier), http://tempszero.contemporain.info/document1006

Pettersen, Geneviève (2014), *La déesse des mouches à feu,* Montréal, Le Quartanier.

PLAZA, Monique (1980), « La même mère », *Questions féministes,* n° 7 (février), p. 70-94.

RICH, Adrienne (1976), *Of Woman Born : Motherhood as Experience and Institution,* New York, Norton.

RICHARD, Lyne (2012), *Ne dites pas à ma mère que je suis vivant,* Montréal, Québec Amérique.

RODGERS, Julie (2012), « "Comment peut-on être moi quand on est Mère ?" Une étude de la maternité dans *Un enfant à ma porte* (2009) de Ying Chen », *International Journal of Canadian Studies/Revue internationale d'études canadiennes*, n°s 45-46, p. 403-416.

RONDEAU, Martyne (2008), *Ravaler,* Montréal, XYZ.

RONDEAU, Martyne (2009), *Game over,* Montréal, XYZ.

ROY, Gabrielle (1966), *La route d'Altamont,* Montréal, Hurtubise HMH.

SAINT-MARTIN, Lori (1999), *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin,* Québec, Nota bene.

SAINT-MARTIN, Lori (2001), « Matricide, Suicide, Infanticide, and Mother-Daughter Love : Suzanne Jacob's *L'obéissance* and Ying Chen's *L'ingratitude* », *Canadian Literature,* n° 169 (été), p. 60-83.

SAINT-MARTIN, Lori (2002), *La voyageuse et la prisonnière. Gabrielle Roy et la question des femmes,* Montréal, Boréal.

SAINT-MARTIN, Lori (2010), *Au-delà du nom. La question du père dans la littérature québécoise actuelle,* Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

SAINT-MARTIN, Lori (2016), « "Je m'appelle Anticore" : *Game over* de Martyne Rondeau ou la sœur assassine », *MuseMedusa,* n° 4, http://musemedusa.com/dossier_4/lori-saint-martin/

SAINT-MARTIN, Lori (à paraître), « Mères et filles excessives dans la littérature québécoise récente », soumis à *Québec Studies*.

SINGH, Mô (2006), *Crève, maman !*, Montréal, XYZ.

THÉORET, France (1989), *L'homme qui peignait Staline,* Montréal, Les Herbes rouges.

THÚY, Kim (2009), *Rû,* Montréal, Libre expression.

TREMBLAY, Diane-Gabrielle (dir.) (2012), *Conciliation emploi-famille et temps sociaux,* 3e édition, Québec, Presses de l'Université du Québec.

TURCOTTE, Élise (1991), *Le bruit des choses vivantes,* Montréal, Leméac.

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

Julie Beaulieu est professeure agrégée en études cinématographiques au Département de littérature, théâtre et cinéma de l'Université Laval et membre régulière du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Ses recherches portent principalement sur les représentations du genre et de la sexualité dans les réalisations audiovisuelles des femmes (cinéma, Web et télévision) selon les approches féministes et *queer*. Elle s'intéresse également à la littérature des femmes, dont les autrices et cinéastes Marguerite Duras, Catherine Breillat et Virginie Despentes.

Mylène Bédard est professeure adjointe au Département de littérature, théâtre et cinéma de l'Université Laval. Elle est membre régulière du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) et de l'équipe de « La vie littéraire au Québec ». Une version remaniée de sa thèse de doctorat a paru en 2016 aux Presses de l'Université de Montréal sous le titre *Écrire en temps d'insurrections : pratiques épistolaires et usages de la presse chez les femmes patriotes (1830-1840)* et a obtenu le Prix du Canada en sciences humaines et sociales (2017). Ses travaux en histoire littéraire et culturelle du Québec s'intéressent aux pratiques littéraires des femmes, aux genres de l'intime ainsi qu'à la presse.

Tara Chanady est doctorante et chargée de cours au Département de communication de l'Université de Montréal. Elle travaille depuis 2012 sur les représentations lesbiennes, bi et *queer* à la télévision populaire nord-américaine (Université Queens, Political Science), ainsi que sur les représentations gaies, lesbiennes et trans à la télévision québécoise (Presses de l'Université de Montréal, à paraître). Elle est boursière du FRQSC (2015-2018), de la Fondation pour l'excellence Lambda (2015) et du Conseil québécois LGBT (2017) pour sa recherche sur les identifications lesbiennes, bi et *queer* dans l'espace montréalais. Elle a entre autres présenté ses travaux à la Chaire de recherche sur l'homophobie (UQAM, 2017), à la Conférence européenne lesbienne (Vienne, 2017) et à la Table nationale de lutte contre l'homophobie et la transphobie des réseaux de l'éducation (Montréal, 2018).

Catherine Cyr est professeure au Département d'études littéraires de l'UQAM. Ses recherches actuelles abordent les imaginaires du corps dans le théâtre contemporain. En plus de collaborer à diverses revues savantes, elle a été membre de la rédaction de la revue *Jeu* dont elle a dirigé plusieurs dossiers thématiques, parmi lesquels *Subversion* (2009), *Théâtres de la folie* (2010) et *Corps atypiques* (2014). Elle a aussi publié des textes dans divers ouvrages collectifs, notamment « Le féminin choral dans *Tout comme elle.* Entre l'indivisibilité et la diffraction » (*Loin des yeux, près du corps. Entre théorie et création,* Galerie de l'UQAM/Éditions du remue-ménage, 2011) et « La fabrique du vrai : le théâtre performatif de Système Kangourou » (*Le jeu des positions. Discours du théâtre québécois actuel,* Nota bene, 2014). Elle codirige maintenant, avec Jean-Paul Quéinnec, la revue *L'Annuaire théâtral.*

Marie-Claude Garneau est auteure et doctorante en lettres françaises à l'Université d'Ottawa. La dramaturgie féministe, la théorie politique, les études culturelles et la sociocritique sont au cœur de ses travaux de recherche. Elle est co-auteure de l'essai indiscipliné *La coalition de la robe* paru aux éditions du Remue-ménage en 2017. Elle a également publié des textes dans la revue de théâtre *Jeu,* puis chez *Nouvelles Pratiques sociales.* Elle est membre du conseil d'administration de l'Euguélionne, librairie féministe, et collabore activement avec le collectif interdisciplinaire projets hybris.

Marie-Ève Muller a complété sa maîtrise en études littéraires de l'Université Laval en 2016. Elle a participé à plusieurs spectacles littéraires, a offert des ateliers de création au sein des Productions Triptukhos et a publié dans des recueils collectifs. En 2012, elle a reçu une bourse Première Ovation arts littéraires. Son premier roman paraîtra en 2019 aux éditions L'Instant même.

Adrien Rannaud est boursier postdoctoral Banting (CRSH) au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) de l'Université du Québec à Montréal. Il s'intéresse à la littérature québécoise, aux rapports de genre dans l'histoire littéraire, à la poétique du magazine et aux études sur la célébrité. Il a publié des articles scientifiques ou des dossiers thématiques dans *Voix et images, Études littéraires, Mémoires du livre, Studies in Canadian Literature* et d'autres revues. Son premier livre, *De l'amour et de l'audace. Femmes et roman au Québec dans les années 1930,* est paru en 2018 aux Presses de l'Université de Montréal.

Chloé Savoie-Bernard complète actuellement une thèse de doctorat à l'Université de Montréal, où elle s'intéresse aux politiques mémorielles et à l'écriture de l'histoire dans la poésie féministe québécoise des années 70 et 80. Elle a présenté des communications au Canada, aux États-Unis, en France, et a publié différents articles et comptes-rendus critiques. Aussi écrivaine (*Royaume scotch tape,* 2015, *Des femmes savantes,* 2016, *Fastes,* 2018), elle a collaboré à différentes revues comme *Filles Missiles, Le Crachoir de Flaubert,*

Estuaire et *Françoise Stéréo*. En tant qu'auteure, elle a participé à différents projets collaboratifs en littérature, en musique et en arts visuels. En outre, elle a dirigé le collectif *Corps* (2018) et est membre du comité de rédaction de la revue *Mœbius* depuis 2016.

Écrivaine, traductrice littéraire et auteure de nombreux essais sur la littérature québécoise, Lori Saint-Martin enseigne à l'Université du Québec à Montréal.

Louis-Paul Willis est professeur d'études cinématographiques et médiatiques à l'UQAT et membre régulier du centre de recherche Figura (UQAM). Ses intérêts de recherche portent sur les théories de la réception, la narratologie, le féminisme et la psychanalyse. Il a notamment codirigé l'ouvrage collectif *Žižek and Media Studies : A Reader,* ainsi que des numéros thématiques pour les revues *Écranosphère* et *CiNéMAS.* Il a également publié de nombreux articles au sein de revues académiques et d'ouvrages collectifs.

TABLE DES MATIÈRES

RUPTURES DANS LA TRADITION

CONTINUITÉS : D'UNE GÉNÉRATION À L'AUTRE

ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN JUIN 2018
POUR LE COMPTE DE CODICILLE ÉDITEUR

Dépôt légal, 2e trimestre 2018
Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives Canada

Génération(s) au féminin
et nouvelles perspectives féministes

Approche scientifique transversale et ouverte qui s'est beaucoup développée dans les dernières décennies, la recherche féministe joue aujourd'hui un rôle important dans les études littéraires, théâtrales et cinématographiques. Le présent ouvrage propose d'en cartographier quelques récentes avenues et orientations stimulantes. Des contributions s'attachent à une auteure comme Jeanne Lapointe ou Jovette Marchessault ; à un phénomène particulier, comme l'intertextualité ; d'autres encore abordent un vaste pan de l'historiographie féministe. La recherche émergente y occupe une place marquante. Entre les générations d'hier et d'aujourd'hui et les nouvelles perspectives de recherche, on peut voir se dessiner trois axes de lecture et d'écriture : relire, rompre, poursuivre. La question des générations, pensées à la fois comme prolongement et comme renouvellement, y est ainsi éclairée d'un jour nouveau.

Avec des textes de Julie Beaulieu, Mylène Bédard, Tara Chanady, Catherine Cyr, Marie-Claude Garneau, Marie-Ève Muller, Adrien Rannaud, Lori Saint-Martin, Chloé Savoie-Bernard et Louis-Paul Willis.





CODICILLE.INFO

ISBN 978-2-924446-09-6
ISBN PDF 978-2-924446-10-2